

8. APÉNDICE. HACIA EL SIGLO XXI: CONTINUIDAD Y DESARROLLO DE LAS MANERAS MODERNAS EN EL FINAL DEL SIGLO

Distintas interpretaciones de la manera moderna, llevándola adelante en un modo extremadamente personal, fueron las obras del portugués Álvaro Siza Vieira y del norteamericano Frank Gehry, probablemente los arquitectos más densos, cualificados y originales de ambos continentes en dicha continuidad, y cuya producción hemos examinado.

Ya vimos sumariamente, y como introducción a la obra de este último, el modo en que algunos otros profesionales, generalmente más jóvenes, practicaron también una arquitectura siempre diversificada y personal, pero que tiene en común con los anteriores el hecho de haber dado por finalizado el período de restauración de la disciplina —poniéndolo entre paréntesis e ignorándolo, o bien aprovechándolo en un mayor o menor grado— para emprender nuevamente un camino que podemos definir como dedicado al desarrollo de la revolución moderna. Ello al menos en lo que ésta tenía de ruptura absoluta con la historia y de valoración de la libertad formal, pudiendo aparecer también, eventualmente, una real continuidad con los recursos e instrumentos del legado moderno.

Pasaremos a tratar una antología, en parte prometida en el capítulo anterior, que completa la obra de los citados en el sentido dicho.

8. 1. LA CONTINUIDAD DE LA ARQUITECTURA DE LENGUAJE TECNOLÓGICO.—8. 1. 1. *La fortuna de la tradición británica.*—La arquitectura llamada *High Tech*; esto es, la producción arquitectónica llevada adelante por los practicantes de la alta tecnología, o, al menos, por aquéllos que hicieron de esta tecnología una cuestión tanto de contenido como de lenguaje, sobrevivió la época de la restauración de la disciplina y lo que ésta tenía de contestación a la técnica como soporte principal de la arquitectura.

La mejor prueba de esta supervivencia fue la continuidad de la carrera del propio Norman Foster, la figura sin duda más alta de esta tendencia, que ha quedado explicada hasta producciones de fechas muy avanzadas en el siglo en el capítulo dedicado a la arquitectura inglesa, y que continúa vigente y activa. Lo mismo ocurrirá con otras figuras inglesas menores, como la de Nicholas Grimshaw, generalmente dedicado a la producción de un formalismo tecnológico de dudoso resultado, o la de Richard Rogers, cuya exacerbada producción en los años setenta ha derivado a una manera algo más contenida y afortunada en los años ochenta y noventa.

Siempre dentro de la arquitectura inglesa, pero ya en otra generación, puede destacarse la ecléctica obra de Michael Hopkins, tan influido por las tecnologías punta y sus lenguajes como por la con-

tinuidad con el racionalismo de raíz miesiana, e, incluso, por una curiosa interpretación personal de las «pre-existencias ambientales»; o, si se prefiere, de las ideas derivadas de la restauración de la disciplina. La tradición británica de esta línea siguió, pues, vigente, si bien con desiguales resultados, y sin que ningún otro arquitecto pueda destacarse por encima del que continúa siendo el símbolo de la misma, Norman Foster.

8. 1. 2. *La obra de Renzo Piano.*—Fuera del área inglesa en el sentido estricto, uno de los arquitectos de mayor interés en esta tendencia fue el italiano **Renzo Piano**, compañero de Richard Rogers en la exacerbada y pionera realización del *Centro Pompidou* en París. La obra de Piano posterior a esta colaboración ha sido muy variada en sus aproximaciones y contenidos. Puede destacarse en ella el *Museo de la colección Dominique de Menil* en Houston (Texas, 1981-1986), obra de moderada arquitectura y caracterizada por un techo formado por onduladas «hojas» de finísimo fibrocemento, capaces de tamizar la luz que penetra por una cubierta continua de vidrio y de soportar asimismo la luz artificial. El edificio, en un parque, hace gala de su discreción formal, de su racionalismo, de su falta de monumentalidad; de la demostración de su desapego por lo que era más común en la realización de museos en la misma época, y, en general, por los modos más propios del *post*.

En un modo capaz de manifestar una notable continuidad con la tradición racionalista servida siempre por un sofisticado soporte técnico pueden destacarse algunas pequeñas producciones realizadas en París: el edificio de la *Agencia para la limpieza urbana* (1988) y la *ampliación de la institución musical IRCAM* (plaza de Igor Stravinsky, 1988), este último contiguo al Centro Pompidou, pero expresando frente a éste tanto su contención y elegancia formal como su adaptación volumétrica, y hasta lingüística, al lugar urbano en que se enclava.



Agencia para la limpieza urbana (París, 1988), de Renzo Piano



Ampliación de la institución musical IRCAM (París, 1988), de Renzo Piano. A la derecha, detalle del Centro Pompidou, de R. Piano y R. Rogers

Arquitecto de obra muy variada, siempre en la órbita de la influencia inglesa incluso en lo que se refiere a la del grupo *Archigram*, su vuelta a un racionalismo más estricto, como si quisiera purgar la exacerbación del *Centro Pompidou*, le enlaza con una respuesta colectiva propia de los años noventa.

8.2. LA VERSIÓN FRANCESA DE LA ARQUITECTURA DE LA TÉCNICA: JEAN NOUVEL.—Después de la tragedia de la segunda guerra mundial, la ciudad de París perdió la importante condición de principal centro artístico europeo que en gran modo había tenido en los tiempos de las vanguardias. La cultura arquitectónica francesa de alcance internacional se sostenía tan sólo mediante la condición de patria adoptiva de un belga, Perret, y de un suizo, Le Corbusier. Pero, desaparecidas estas figuras gigantescas, no puede citarse prácticamente ningún arquitecto francés de verdadera relevancia externa.

Sólo podría recordarse, acaso, alguna figura tan singular como ignorada, tal y como es la del casi automarginado **Fernand Pouillon**, discípulo de Perret, que no tuvo influencia ninguna por ser un desconocido. En los años inmediatos a la guerra y en plena juventud realizó la reconstrucción del puerto de Marsella, teniendo después una importante y atractiva actividad en Argelia, donde vivió durante mucho tiempo, y realizando finalmente algunas obras en Francia.

Constructor de una arquitectura mediterránea en un racionalismo radical de composición novecentista y caracterizado por el empleo de las fábricas de piedra en grandes sillares, se mantuvo al margen de la cultura profesional de su país.

Puede decirse así que tan sólo la tradicional e importante revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* fue el medio por el que la arquitectura francesa se relacionó al difundirla con la alta cultura arquitectónica.

En el interior de este difícil panorama, la relevancia posterior del arquitecto **Jean Nouvel** (Fumel, Lot et Garone, 1945) puede considerarse como una aventura heroica que inició la recuperación contemporánea de la arquitectura francesa.

Nouvel ingresó en 1966, con el número 1, en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París, obteniendo su título en 1972, ya después de realizada la reforma de la enseñanza que liquidó aquella tradicional escuela, en gran parte como consecuencia de su protagonismo en la famosa revolución de mayo de 1968. Nouvel puede considerarse en gran medida como hijo de aquellos turbulentos e interesantes tiempos.

Por su brillantez como alumno entró a trabajar en el estudio de Claude Parent y Paul Virilio, figuras en definitiva menores, pero importantes en el citado panorama, y que fueron autores de la casa del Irán en la Ciudad Universitaria Internacional de París. De Parent y Virilio —el primero más profesional, el segundo teórico— pueden recordarse sus utopías dibujadas en torno a la que llamaron la «función oblicua», que acaso pueda considerarse un curioso antecedente de cuestiones contemporáneas, y que fue difundida en España por la revista *Nueva Forma* al final de los años sesenta.

Tanto la influencia de la posición intelectual de los citados, a menudo pretenciosa, como las precoces oportunidades de trabajo que Nouvel tuvo con ellos contribuyeron notablemente a su formación.

No obstante, la influencia más importante de Nouvel fue la del ingeniero **Jean Prouvé** (Nancy, 1901), a través de los cursos nocturnos impartidos por éste en el *Conservatoire des Arts et Métiers*. Jean Prouvé fue una importante referencia francesa para todos aquellos que estaban interesados en la modernidad radical y tecnológica promovida por el crítico Reyner Banham, en cierto modo paralela al paradigma banhamiano de Buckminster Fuller, y que tanta importancia tuvo en el Reino Unido, generando la arquitectura del *High Tech*. Prouvé, relacionado con los arquitectos vanguardistas del movimiento moderno, experimentaba la aplicación de láminas y chapas metálicas y materiales ligeros en la edificación, promoviendo una arquitectura técnica y radical.

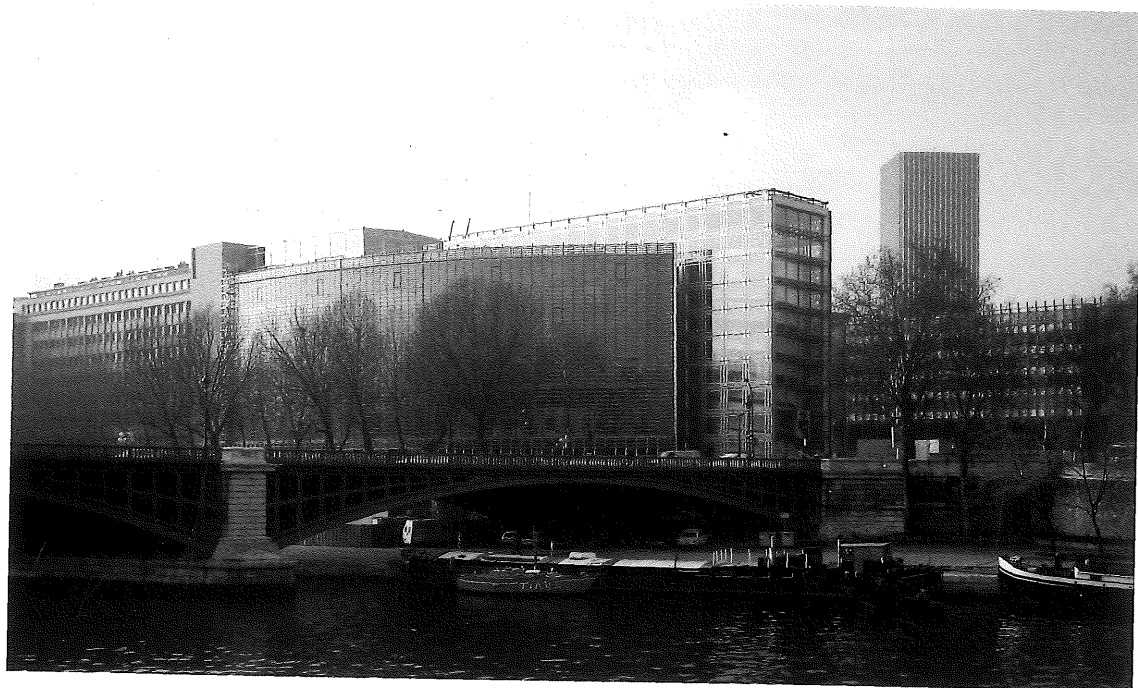
Jean Nouvel debe a Prouvé la influencia de su importante ejemplo y la apertura de una vía de huida tanto del academicismo clásico como del moderno. Podríamos añadir también que de lo que se llamó la recuperación de la disciplina, aunque la influencia de esta etapa esté presente, como veremos, en muchos matices de sus obras.

La relevancia de Nouvel surgió con su triunfo en el concurso para el *Instituto del Mundo Árabe*, en París (1982-1987), una de las primeras grandes obras de la dorada época parisina promovida por el presidente Mitterrand y, sin duda, la más cualificada. De figuración racionalista y de lenguaje técnico presidido por la utilización casi exclusiva de materiales metálicos y de vidrio, el edificio no fue ajeno —a pesar de la deliberada pero teórica huida de Nouvel de la recuperación de la disciplina— a consideraciones urbanas muy intencionadas.

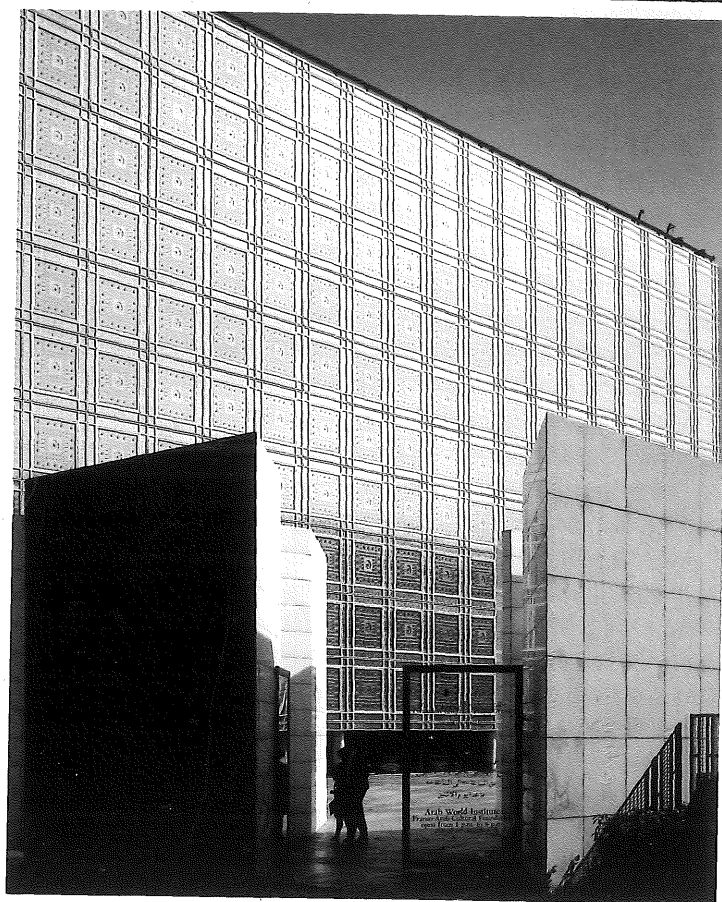
El Instituto aspira a configurar la ciudad de un modo más conveniente, y ello tanto con la creación de una nueva plaza, espacio público contiguo a la Universidad y que resuelve los dos tejidos urbanos que allí se encuentran, como al restañar la continuidad de la edificación a lo largo del Sena.

Ello llevó a una forma singular de la planimetría y a una notable condición espectacular de los vidriados volúmenes. Pero, a pesar de su abstracción y de su radical y occidental modernidad, el edificio pretendió atender también el carácter islámico debido a su uso: así la planta se articuló en torno al estrecho espacio abierto que sirve de acceso principal y a un espacio central o «claustro» interior cuadrado; y así también se dio importancia al tamizado de la luz de un volumen completamente vidriado mediante la condición preciosista de las sofisticadas y tecnológicas celosías que caracterizan gran parte de su imagen, haciendo un abstracto y tecnológico homenaje a los modos orientales.

Pero el efecto urbano de su volumen es más poderoso en la visión desde la orilla del Sena; esto es, donde como tal volumen es más complejo y donde las fachadas de vidrio son más sencillas, simplemente acristaladas, al tratarse del lado norte. Cuando las celosías se exhiben y compensan con su minu-



*Instituto del Mundo Árabe (París,
1982-1987), de J. Nouvel*



*Instituto del Mundo Árabe, detalle de la
fachada hacia la plaza, de J. Nouvel*

ciosidad la pureza del plano puro que forma la fachada sur, el edificio es más anecdótico. Sea como fuere, es interesante observar este mecanismo de compensación —volúmenes más complicados y lenguaje más simple; volumen más puro y lenguaje más elaborado— como una de las maneras típicas de Nouvel. Lo mismo puede decirse del mantenimiento de una vocación moderadamente ecléctica y empleada de modo que no atente, sin embargo, contra sus unitarias preferencias estéticas, como queda demostrado en la incorporación racionalista de conceptos orientales.

El edificio fue, como dijimos, el más cualificado de las grandes operaciones de la ciudad en los años ochenta. Pero, si bien es posible que, como él mismo declaró en ocasiones, huyera efectivamente del «academicismo de lo moderno» propio de su época de estudiante, a la postre, y como con toda su arquitectura, el centro islámico vino a prolongar en Francia una de las vías de la tradición moderna, pues es precisamente su radicalidad la que se liga a las líneas y versiones que ya hemos tratado, paradigmas de la modernidad más ortodoxa.

El empleo sistemático del vidrio y del muro-cortina, de los materiales metálicos y ligeros; el uso sistemático de sofisticaciones estructurales, de voladizos —de las conquistas, en fin, que hicieron aparentemente más relativa la ley de la gravedad—, caracterizaron sus obras a pesar de una cultivada diversidad de planteamientos que las convierten en una ecléctica colección. La utilización de materiales tramados y de celosías como un acabado muy común puede considerarse, casi, uno de sus invariantes, que, unidos al empleo no menos abundante del vidrio, destacan la transparencia como uno de sus efectos más intencionados y valorados.

Rasgos expresivos de su arquitectura fueron frecuentemente los volúmenes puros, y su lenguaje más común el de la geometría cartesiana, acudiendo con frecuencia al vocabulario propio del racionalismo. En cuanto a la disposición de los edificios, puede destacarse su reflexión personal acerca de la misma, buscando superar las convenciones tradicionales y modernas como un contenido importante de su producción, muy ajena así a cualquier consideración del posible concepto de tipo, y recorriendo en ello un importante camino de innovación y progreso.

No obstante, es bien cierta la diversidad de su obra, siempre defendida como una premeditada intención por Nouvel mismo, y que explicó como producto de muy diversos colaboradores, gozando en practicar y exhibir un método de trabajo diferente del que en arquitectura es todavía tradicional. Pero esta diversidad significa, al cabo, el servicio oportuno a lo específico de la ocasión; esto es, la adecuación debida al programa, al carácter, al lugar...; a las circunstancias y ocasiones de cada trabajo. Las obras permanecen así fieles a una serie de invariantes formales, materiales e intencionales, ligados a una interpretación personal de una determinada y radical tradición moderna, pero se combinan al tiempo con una intervención muy poderosa de lo que ha significado lo específico. Esta combinación, intensamente expresada y asumida, es notablemente importante en la definición de su manera.

Obras de vivienda, como el conjunto *Hermet-Biron* (Saint-Ouen, 1982-1987), combinaron su racionalismo tecnológico, su imagen fabril y su intento de superar las disposiciones convencionales de los dúplex con un volumen que aceptó los chaflanes y las alineaciones urbanas e, incluso, las cubiertas inclinadas como parte de su planimetría y de su definición plástica. El hotel y restaurante St. James (Bouliac, Burdeos, 1987-1989), contiguo a una iglesia gótica, introdujo nuevas y atractivas ordenaciones de la habitación y resolvió los volúmenes en que el conjunto se disgrega como elementos completamente «enfundados» en unas celosías continuas, pero redujo la abstracción que éstas significaban al diseñarlos como una imagen de «casa» arquetípica, con cubierta a dos aguas, y un recuerdo equívoco pero explícito de lo popular.

Consiguió así no renunciar a sus modos ni a sus obsesivos materiales, pero sin dejar de servir al carácter, al trazado de la ciudad, al contexto.

Su obra más importante y celebrada en el apartado residencial fue el de las viviendas experimentales *Némausus* (Nîmes, 1985-1987), dentro de la política de promociones oficiales. Como en



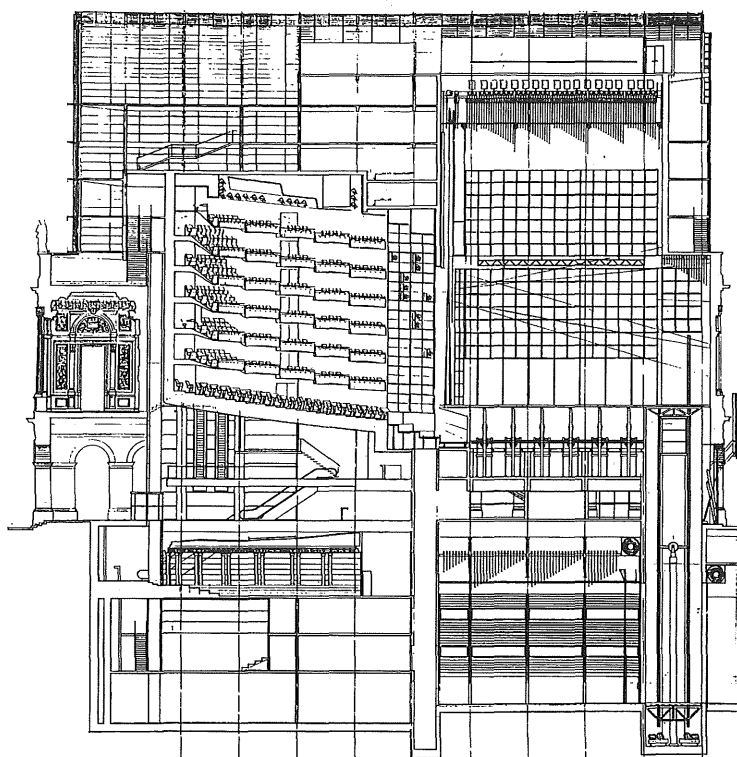
Viviendas experimentales Némausus (Nîmes, 1985-1987), de J. Nouvel

las viviendas en Saint-Ouen, se trata de dos bloques, ahora paralelos, y que dejan en el centro un «bulevar». En ellos se ensayaron interesantes y múltiples disposiciones nuevas de las viviendas, triplex, dúplex y sencillas, todas ellas con salidas a los dos corredores que las rodean mediante fachadas totalmente correderas y practicables, y que, con su estructura en voladizo, las exageradas e inclinadas celosías que hacen de barandillas y la no menos enfática y volada cubierta, constituyen un volumen insólito, de imagen entre fabril y naval por el uso de los metales, y radicalmente moderno en consecuencia.

El uso de la vivienda servida por corredores y escaleras exentas se emparenta con la tradición corbuseriana, pero nada hay en estos bloques de la abstracción urbana ni de la gran escala del maestro suizo. Por el contrario, la radicalidad de la disposición, de los materiales y de la imagen queda contrarrestada por una escala pequeña, doméstica, y por la configuración del bulevar arbolado, ya aludido, que los bloques sirven. Incluso los remates en ábside poligonal que éstos tienen, a pesar de lo insólito de la imagen, reconocen la presencia del borde de la calle, al que con su forma rinden más servidumbre y homenaje que agresión.

Las imágenes se presentan así como un absoluto contraste frente a las casas circundantes, pero la ciudad que proponen es tradicional en su uso y escala. Las viviendas *Némausus* quedaron caracterizadas, pues, por esta intensa y violenta coexistencia entre radicalidad moderna y tradición urbana.

La obra de Nouvel es ya tan amplia como variada. Tanto su diversidad como la conservación de las características que la hacen personal continuaron. De entre las singulares, puede destacarse *la remo-*



Sección longitudinal de la Ópera de Lyon (1986-1993), remodelación de J. Nouvel

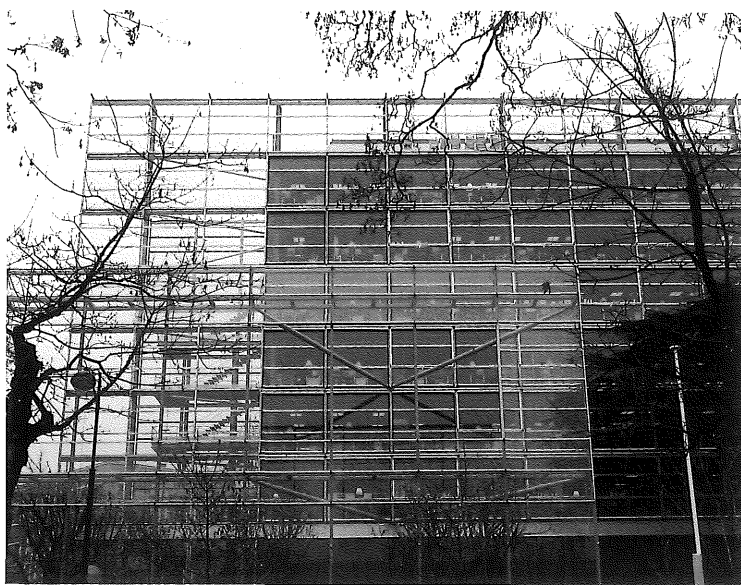
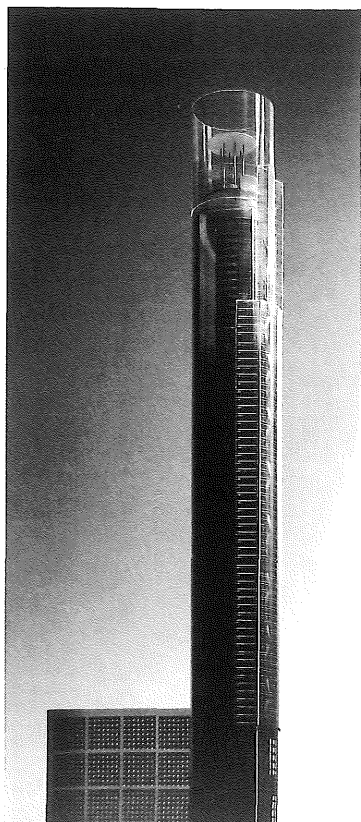
delación de la Ópera de Lyon (1986-1993), en la que el teatro se vació por completo para crear otro nuevo en el interior, permaneciendo únicamente la fachada y evidenciándose la gran operación mediante una gran bóveda de sección semicircular que corona el volumen histórico con otro moderno, tan alto como el antiguo, y en la que el lenguaje propio de Nouvel —metal, vidrio, celosías de laminas— se manifiesta en forma contenida.

Se trata probablemente de la operación más radical del mundo en lo que hace a la remodelación de un teatro: la vieja fachada, forzado tributo a la memoria urbana, permanece como una simple máscara; el volumen que denuncia el gran cambio lo expresa rotundamente, pero, al tiempo, se concibe como una forma capaz de crear con el antiguo una nueva unidad. Otra vez, pues, la combinación violenta entre la gran radicalidad, de un lado, y algunos importantes matices de respeto o acuerdo con lo existente, de otro.

La mayor fidelidad de Nouvel al lenguaje racionalista se pierde en algunas otras obras singulares, como la del *palacio de congresos de Tours* (1989-1993), en el que los materiales habituales se han puesto al servicio de una arquitectura neoexpresionista, de geometrías curvas e inclinadas, en un volumen de gran empaque urbano. Algunos otros proyectos no realizados insisten en vías formales también complejas, como es el de las Galerías Lafayette (Berlín, 1990).

Otros trabajos, por el contrario, subliman el sentido racionalista de la forma continuando dicha tradición. El más exaltado es del proyecto de *torre sin fin* en París-La Défense (1989), cilindro casi puro y texturado, de 420 metros de altura y 42 de diámetro, proyectado para alzarse contiguo al gran arco, y que va haciéndose más liviano y transparente a medida que asciende, expresando la altura al sustituir el tradicional adelgazamiento de las torres por la progresiva liviandad de una forma que, sin embargo, permanece continua.

Otras obras menos singulares caminaron también decididamente por la tradición racionalista con un notable grado de continuidad. Tales, por ejemplo, las *viviendas sociales en Bezons* (París, 1990-1993),



Fundación Cartier (París, 1991-1994), de J. Nouvel

Torre sin fin, proyecto para París-La Défense (1989), de J. Nouvel

o el sofisticado edificio para la *Fundación Cartier* (Boulevard Raspail, París, 1991-1994), que recuerda la finura racional y «minimal» de algunas obras de Foster, aunque incluye como gesto atractivo, pero poco moderado, el de la continuidad de las fachadas de muro-cortina más allá del volumen real.

Nouvel juega en esta obra, de nuevo, «a dos bandas»: el edificio está exento en medio de un espacio libre y propio, y es así opuesto a su entorno tanto en esta su condición exenta como en la estilística. Sin embargo, unas elegantes y vidriadas fachadas «falsas», que pueden servir de soporte para el anuncio de las actividades del centro y que son una réplica a más baja altura de las fachadas del edificio, cierran gran parte de la finca y dan así al espacio de la calle la definición que los otros edificios le conceden, si bien con la transparencia y la ilusión de inmaterialidad que éstos no tienen.

Estilísticamente es ésta su obra más fiel a la continuidad racionalista, tradición a la que acudió cuando estaba en presencia de un ambiente urbano tradicional y cualificado —el bulevar Raspail— y participando así de la misma idea que habíamos visto ya en Foster: el racionalismo considerado como un universal, como un nuevo clasicismo.

* * *

La obra de Nouvel ha rescatado la arquitectura francesa de su estado casi letárgico y ha actuado como un verdadero catalizador. Discípulo suyo puede considerarse a **Dominique Perrault**, que realizó en 1990 el *Hotel Industrial* (próximo a la Porte d'Ivry, París). La manera racionalista y contenida de edificio paralelepípedo y vidriado, transparente, y afectado como las obras de Nouvel por una textura rayada, ahora más sutil al constituir el vidrio la capa más exterior, podría tenerse por ligada a la índole del tema.



Hotel Industrial (Porte d'Ivry, París, 1990), detalle, de D. Perrault

Biblioteca de Francia (París, 1989-1995), de D. Perrault



No obstante, ha realizado en términos formales muy parecidos la nueva *Biblioteca de Francia* (Quai de la Gare, París, 1989-1995), permitiéndose además el simbolismo de sus volúmenes, pues los cuatro que emergen del gran basamento de servicios y ocupan las esquinas tienen forma de L; esto es, de libro abierto. Es bastante discutible el atractivo de esta representación simbólica considerada en sí misma, que tiene, en cambio, mucho más interés entendida como una cuestión abstracta: como el acertado valor de paisajismo urbano que alcanza al definir con las cuatro torres las esquinas del volumen virtual que entre ellas encierran.

El uso de las ideas de representación simbólica configuradas mediante formas puras es bastante representativo de ciertos practicantes de la continuidad moderna —incluso del mismo Nouvel—, que han necesitado con alguna frecuencia el auxilio en determinadas metáforas o tropos, soportes de la inspiración y, frecuentemente, también voluntarios vehículos de una transmisión narrativa.

Estos pretextos formales, metafóricos, simbólicos y personales, que sirven de inspiración al ofrecer una base de apoyo que permite proyectar, han sido característicos de las décadas finales del siglo, sustituyendo a las razones más internas y propias de la disciplina que habían sido comunes hasta los años setenta. El arquitecto, acaso abrumado por la diversidad de la herencia moderna, fue consciente cada vez más de la arbitrariedad de la arquitectura, buscando ideas y conceptos capaces de expresar su propia y personal poética y, al tiempo, de servir de soporte proyectual ante una ecléctica incertidumbre.

Muchas veces, como es el caso, tales ideas fueron la base —o quedaron expresadas— por una arquitectura muy abstracta en sus instrumentos formales, deviniendo así enparadójicamente figurativas.

8. 3. LA CONDICIÓN METROPOLITANA COMO CONTINUIDAD MODERNA. LIBERTAD Y DISLOCACIÓN FORMAL EN LA OBRA DE KOOLHAAS.—Si en las obras de la escuela británica de Foster y de la francesa de Nouvel se practicó una continuidad moderna más o menos diversa, pero basada sobre todo en la institucionalización de la tecnología y en la supervivencia del racionalismo como mejor y más representativo arquetipo, en otros casos fue la libertad formal —practicada incluso hasta llegar a lo que podemos definir como «dislocación»— la senda elegida para explotar la herencia moderna en un camino de progreso. A ello responde el llamado «deconstructivismo» que se ha tratado brevemente inmediatamente antes de la obra de Gehry.

8. 3. 1. Koolhaas y la fascinación por Manhattan.—Pero fue sobre todo la fascinación por lo que podemos llamar la «condición metropolitana» del territorio moderno lo que puede introducir el pensamiento y la obra del holandés **Rem Koolhaas** (Rotterdam, 1944).

Rem Koolhaas vivió de niño en Indonesia y fue primero periodista y escenógrafo de cine. Estudió luego arquitectura en la Architectural Association de Londres (1968-1972), sede de la vanguardia inglesa en torno al grupo *Archigram* y a la línea de sublimación de la tecnología que tiene su héroe originario en Owen Williams, y su principal ideólogo en Banham. Fue luego a Estados Unidos (1972), trabajó con O. M. Ungers en la Universidad de Cornell y en el Institute for Architectural and Urban Studies fundado por Peter Eisenman. Ha sido más tarde profesor en Columbia, en la A.A. de Londres y en la Universidad de Delft.

En 1975 fundó el equipo *O.M.A.* (Office for Metropolitan Architecture) con Elia y Zoc Zenghelis y Madelon Vriesendorp. Fascinado por la metrópoli neoyorquina y muy concretamente por Manhattan, que interpretó como el lugar arquetípico de la cultura arquitectónica y urbana contemporánea, trabajó al principio en una línea con ciertas semejanzas con la de O. M. Ungers y con la del equipo formado por los argentinos afincados en Nueva York Diana Agrest, Mario Gandelsonas, Rodolfo Machado y Jorge Silvetti, cercanía que quedó patente en el concurso de 1975 que ganaron Stern y Hagmann para la Roosevelt Island.

Todos estos grupos, pero muy especialmente Koolhaas, parecían llevar a la ciudad metropolitana algunos de los matices y hallazgos del grupo florentino «utopista» llamado *Superstudio*, que había sustituido las utopías tecnológicas y de movilidad del grupo británico *Archigram* por un entendimiento conceptual y casi surrealista de abstractas acciones a gran escala sobre el territorio.

El momento cultural neoyorquino era muy intenso, pues la actividad de los citados coincidía, por un lado, con la actuación y la fama de los *Five Architects* (Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier, ya tratados en su momento), representantes de una continuidad racionalista entendida como *posterior* al movimiento moderno, y relativamente relacionados con la *Tendenza* italiana del grupo de Aldo Rossi. De otra parte, estaba la actividad de **Robert M. Stern**, arquitecto culto y ecléctico, estudioso de la ciudad neoyorquina, admirador, y hasta pretendido continuador, de su personalidad urbana anterior a la cultura moderna europea, pero relacionado con el pensamiento de Venturi, del que arquitectónicamente y en gran parte puede considerarse seguidor. Ha sido Stern uno de los profesionales que acabó practicando una permisividad *posmoderna* e historicista más radical y escenográfica.

En este ambiente, y después de larga dedicación, Rem Koolhaas editó en 1978 el libro *Delirious New York*, dedicado a describir su personal fascinación por la singular metrópoli norteamericana. Para Koolhaas, Manhattan expresa la contemporaneidad y el futuro por su altísima densidad, su gran escala y su intensa y atractiva dialéctica entre orden y caos, proponiendo una «cultura de la congestión». Destacó en especial la naturaleza de la retícula de la ciudad, cuya condición continua, radical y sistemática, está también afectada por los accidentes de sus parques y diagonales, de su geográfico y orgánico perfil frente al agua, y sobre todo, por la libertad arquitectónica que el trazado supone, sirviendo su conjunto de perfecta expresión de la dialéctica entre orden y desorden.

Superando la ambigua fascinación de Le Corbusier por Manhattan y su subsiguiente actitud reformadora, aceptó lo que la metrópoli significaba en la combinación de arquitecturas diversas, simbólicas y masivas, su discontinuidad arquitectónica y la formación de un orden complejo en el que se integra el paisaje geográfico y los grandes elementos del tránsito como los puentes, las autopistas y sus nudos, todo ello dotado de gran poder de significado, de densidad cultural y humana. En cierto sentido continuó la lectura de la ciudad contemporánea que, con otros matices, habían emprendido Kevin Lynch, de un lado, y Robert Venturi, de otro.

Su actitud ha sido definida por él mismo con el concepto de *manhattanismo*, reivindicando en la historia de la metrópoli el papel de arquitectos como **Raymond Hood** y **Wallace K. Harrison**. Dedicó una exposición a este último, también en 1978. Será útil recordar la actividad de estos importantes personajes para centrar mejor los intereses y la interpretación metropolitana de Rem Koolhaas.

De Raymond Hood se ha hablado en su momento. Ecléctico y brillante, su capacidad metropolitana se culminó con el *Rockefeller Center* —probablemente, el principal mito de Koolhaas—, pues fue director durante muchos años del gran equipo de arquitectos que lo proyectó. Pero Raymond Hood fue también autor de una atractiva utopía, el proyecto futurista *Manhattan 1950* (realizado en 1930). Se trata éste de una visión de la isla de Manhattan en la que han «crecido» grandes grupos de rascacielos, como grandes montañas escalonadas, pero atravesadas y descompuestas por las calles de la retícula, y que se une a las otras orillas mediante múltiples puentes que incluyen edificaciones.

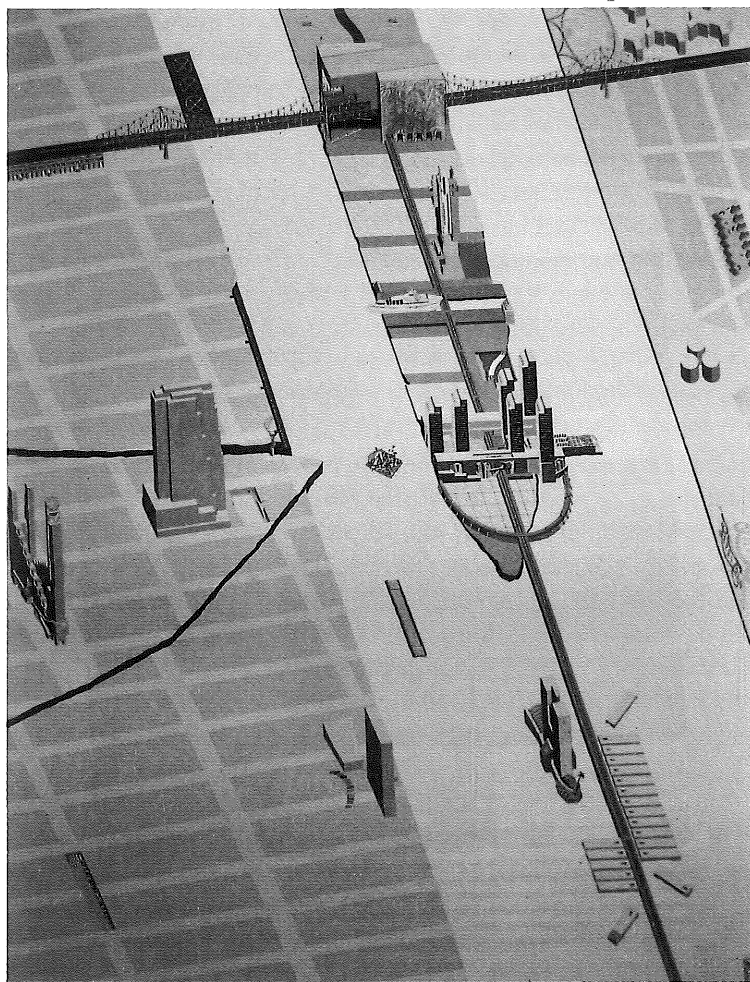
El poder formal y de significado de la metrópoli neoyorquina, al tiempo «planificada y salvaje», quedaba patente para Koolhaas en esta utopía, de igual modo que había sido poderosamente expresada por los dibujos más utópicos de Hugh Ferriss, personaje al que también nos hemos referido en su momento, y que constituyó igualmente otro de los mitos del obsesivo manhattanismo del arquitecto holandés.

Wallace K. Harrison —en el que Koolhaas se interesó aún más por su mayor modernidad— era el miembro joven del estudio Corbett & McMurray, uno de los integrados en el gran equipo del Rockefeller Center, obra a la que se dedicó con intensidad muy especial, y tomando un papel dominante en el diseño del conjunto a partir de la muerte de Hood en 1935, cuando ya había fundado su propia firma con el ingeniero Fouilhoux, también del equipo del Rockefeller.

Además de este protagonismo en su obra más admirada, para Koolhaas han debido de ser muy atractivas otras de sus realizaciones. Pueden citarse los *Rockefeller Apartments* (1936, 17W.54th St.), de moderno carácter metropolitano, así como el tema central de la Feria de Nueva York de 1939, el llamado *Trylon and Perisphere*, conjunto monumental formado por una pirámide de proporciones de obelisco y una gran esfera a la que se penetraba por una helicoide, tema sónico y conceptual que coincide de hecho con el sentido dado por Koolhaas a los simbólicos elementos arquitectónicos de sus propuestas utópicas para Nueva York, e, incluso, al proyecto del concurso para la Villette, en París, años más tarde.

Harrison fue también el presidente del comité internacional de arquitectos para la construcción de la sede de las Naciones Unidas, otro de los grandes conjuntos metropolitanos admirados por Koolhaas, esta vez por su modernidad radical de volúmenes puros y sin articulación, y por la creación, como en el Rockefeller, de un espacio urbano propio.

A la postre, el *manhattanismo* era para Koolhaas «un movimiento urbanístico hasta ahora no identificado», donde «se mezclan permisivamente todos los “ismos”: Futurismo, Expresionismo, Surrealismo, Dadaísmo, Fascismo, Marxismo, Modernismo..., etc.». La «pérdida de la realidad» que la metrópoli supone se contrarresta y combate, según Koolhaas, mediante «la capacidad de engendrar una experiencia global altamente condensada y de sensaciones artificiales, donde la intensidad, la flexibilidad y el refinamiento pueden satisfacer a las masas metropolitanas al transformar la ciudad en un vasto laboratorio del inconsciente colectivo».



Proyecto para el concurso Welfare Island (Nueva York, 1975), de R. Koolhaas y M. Vriesendorp

Queda patente este ideal, aunque de un modo simbólico y conceptualista, utópico y lúdico, en su trabajo de «La ciudad del globo cautivo», y con mayor interés y claridad el de *Welfare Island*, realizado sobre la ciudad de Nueva York, y en el que, además de incorporar imágenes suyas y del OMA de carácter metropolitano —el hotel Sphinx, el Welfare Palace—, sitúa también el conjunto de la ONU y el edificio principal del Rockefeller Center, y muchos otros signos territoriales y simbólicos, como el del atractivo dibujo de la gran «piscina flotante».

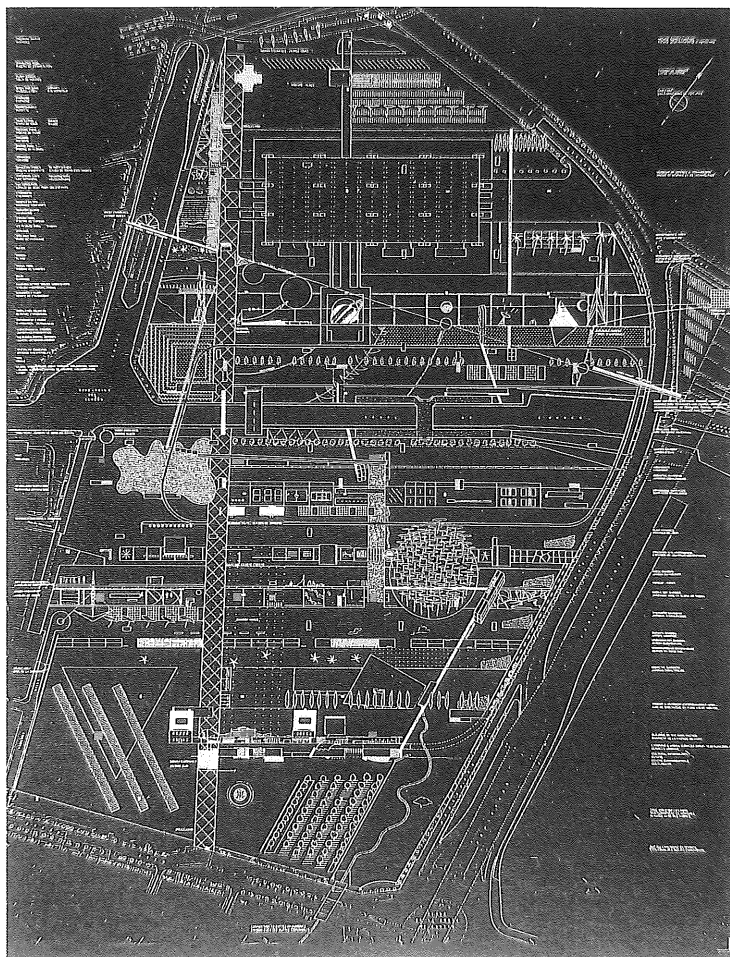
8. 3. 2. *Koolhaas en la práctica europea.*—Pues para Koolhaas, arquitecto utópico y teórico en un principio, era preciso afrontar el caos de la metrópoli, pero no con una actitud reformadora, siempre precaria, sino con «*el verdadero fuego de la modernidad*», arma insustituible, ofreciendo un posible estatus a los programas del futuro. Frente a una posible sublimación del desorden se trata, por el contrario, de la búsqueda de las manifestaciones del orden que no suelen ser atendidas.

Emigrante al fin, Koolhaas decidió abandonar Nueva York, donde paradójicamente sólo era posible una actitud teórica, y volver a Europa para intentar la práctica de la inserción de una arquitectura moderna metropolitana en el contexto de la ciudad europea. En 1978 realizó el concurso para el Parlamento de La Haya (con Zaha Hadid y Elia Zenghelis, 1.^{er} premio *exaequo*), y ya en 1980 trasladó el OMA a Rotterdam.

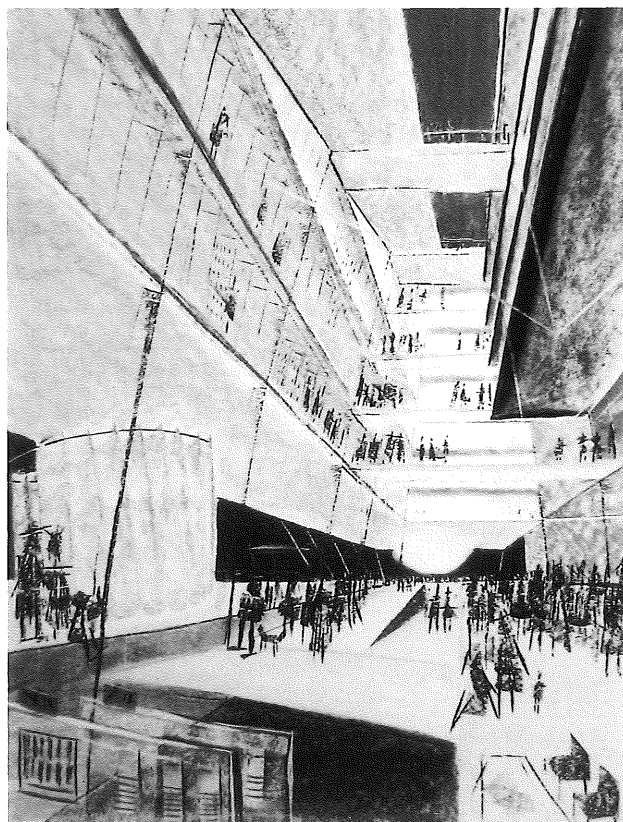
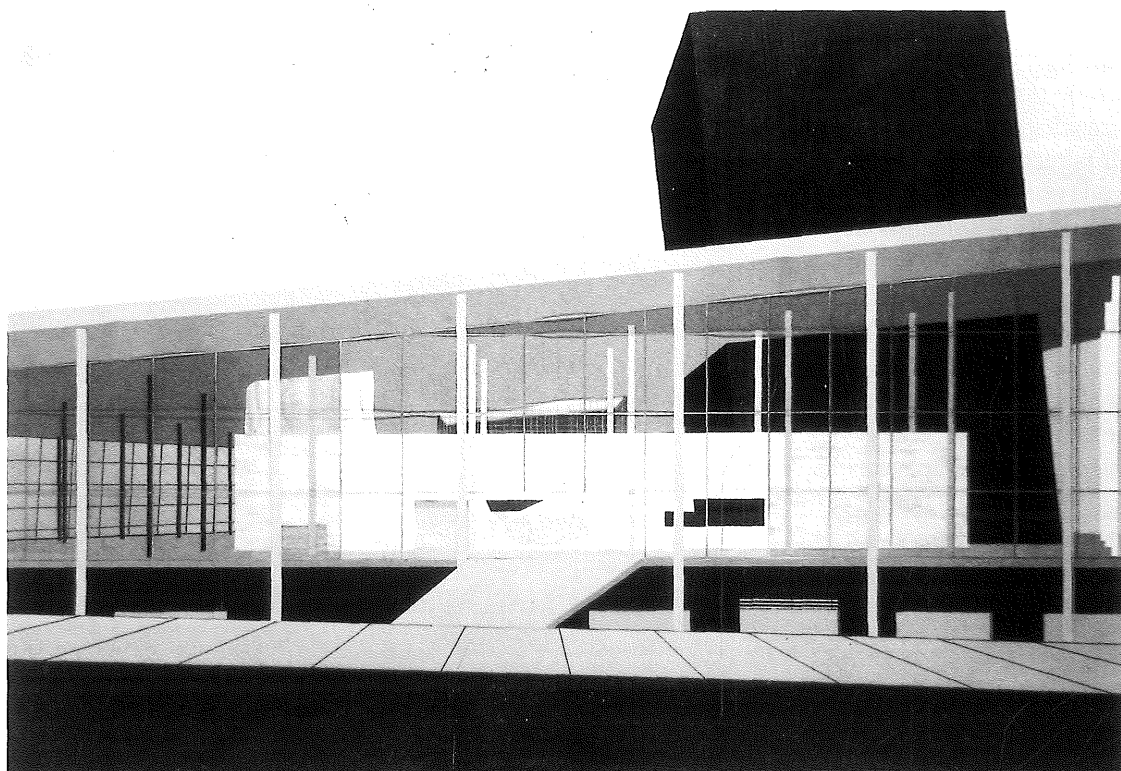
El concurso del parque de La Villette, en París (1982-1983, que ganó Bernard Tschumi y construyó según ideas personales, pero con unas intenciones no demasiado lejanas en algunos aspectos), fue realizado por el OMA como una gran oportunidad de plantear la interesante experiencia de un singular «manhattanismo» sin ciudad; esto es, buscando para él una gran densidad de ocupación, pero casi sin arquitectura construida, y en la que una cierta idea de trama, independiente de su perímetro, es ocupada por instalaciones de juego, objetos, grupos ordenados de vegetación, elementos simbólicos... Se trata de un cuidadoso juego entre el orden y la transgresión, pero que no salió de algo relativamente esquemático al no ganar y no verse realizado.

La llamada «teoría de la retroacción», consistente en fijar un volumen posible para un edificio, y dividirlo en partes, reordenando las piezas resultantes según una forma dislocada, pero dándole a la composición un cierto sentido urbano, provocó su trabajo con prismas irregulares de caras inclinadas, muchos de ellos en posición inestable, contraria a la gravedad. Estos aspectos de su obra son los que le han llevado a ser tenido por uno de los principales *deconstructivistas*, definición que no le describe bien precisamente por la mayor densidad de contenidos de sus intenciones, muy distintas a la condición de una más pura investigación formal y plástica de aquellos que se encuentran mejor definidos por dicho nombre.

No obstante, practicó arquitecturas de geometrías «inclinadas». A la anterior descripción responde el proyecto de edificio de oficinas en Churchill-plein (Rotterdam, 1984). Puede citarse también el proyecto



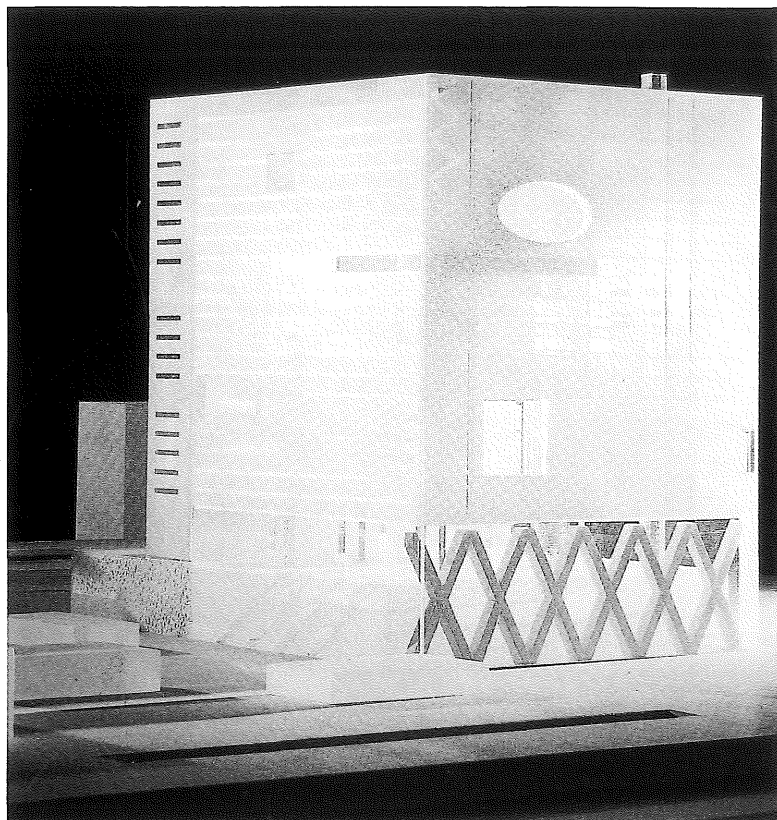
Proyecto para el concurso del parque de La Villette (París, 1982-1983), de R. Koolhaas



Detalle del proyecto para el Instituto Holandés de Arquitectura (Rotterdam, 1988), de R. Koolhaas

Proyecto para el concurso del Ayuntamiento de La Haya (1986), de R. Koolhaas

Proyecto para el concurso de la Biblioteca de Francia (París, 1989), de R. Koolhaas

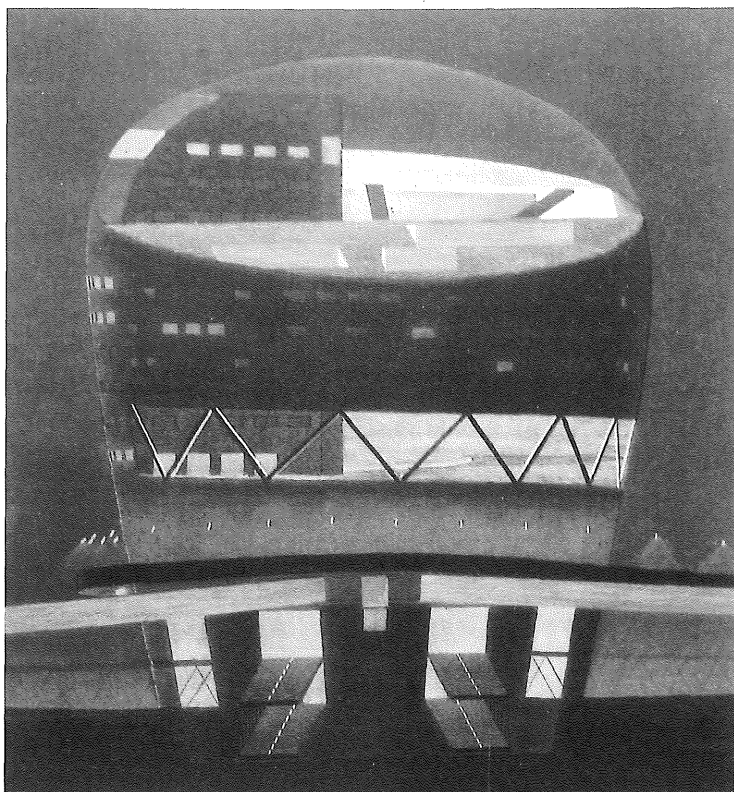


para el concurso del *Instituto Holandés de Arquitectura* (Rotterdam, 1988), de carácter muy diverso, compuesto por un gran cuerpo unitario en forma de triángulo mixtilíneo, de cubierta inclinada y con el que se adapta al terreno, que encierra unos recintos ortogonales de los que surge un prisma recto e inclinado. Su práctica principal ha ido, sin embargo, en otro sentido, como veremos más adelante.

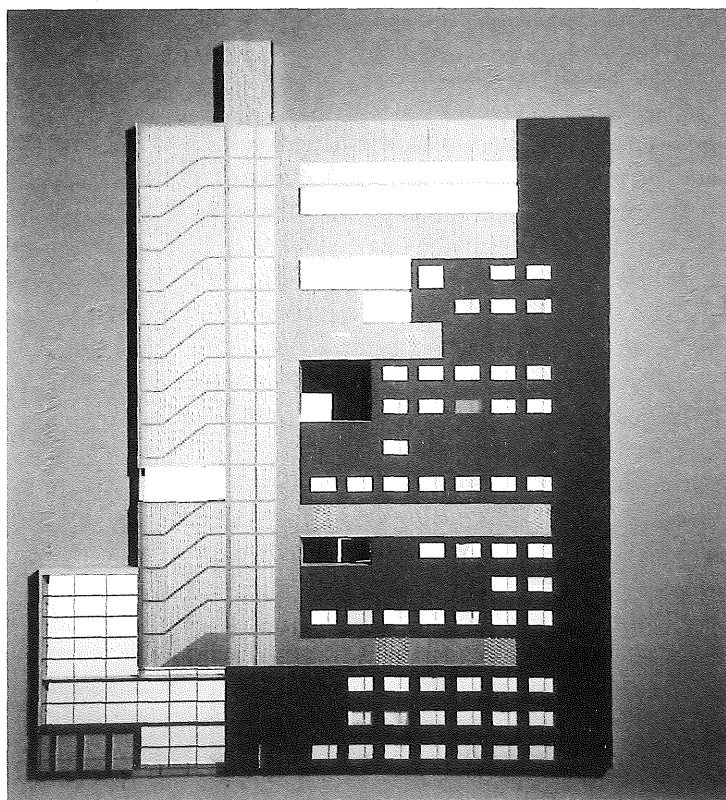
Los proyectos metropolitanos en los que intentó realizar un manhattanismo a la europea no han sido construidos. Concebidos generalmente como grandes contenedores, simples o no, se trata en ellos de realizar una satisfactoria combinación entre la especificidad arquitectónica y lo que llamó la «ines- tabilidad programática»; es decir, tomar el programa como una imprescindible base racional para conseguir una forma capaz de integrar sus inevitables variaciones.

Apoyado siempre en una permisividad formal que expresa de modo concreto su intención de libertad en cuanto a las estructuras constructivas, a los modelos de inspiración y a las genealogías culturales, a las ideologías, sus propuestas han sido bastante diversas. Planteó un estudiado *manhattanismo* bastante literal en el proyecto para el concurso del *Ayuntamiento de La Haya* (1986), y proyectó intensos e interesantes contenedores arquitectónicos para el concurso de la *Biblioteca de Francia* (París, 1989), para la *estación marítima de Zeebrugge* (Bélgica, 1989) y para el *Centro de Arte y Tecnología de los Medios* (Karlsruhe, Alemania, 1989).

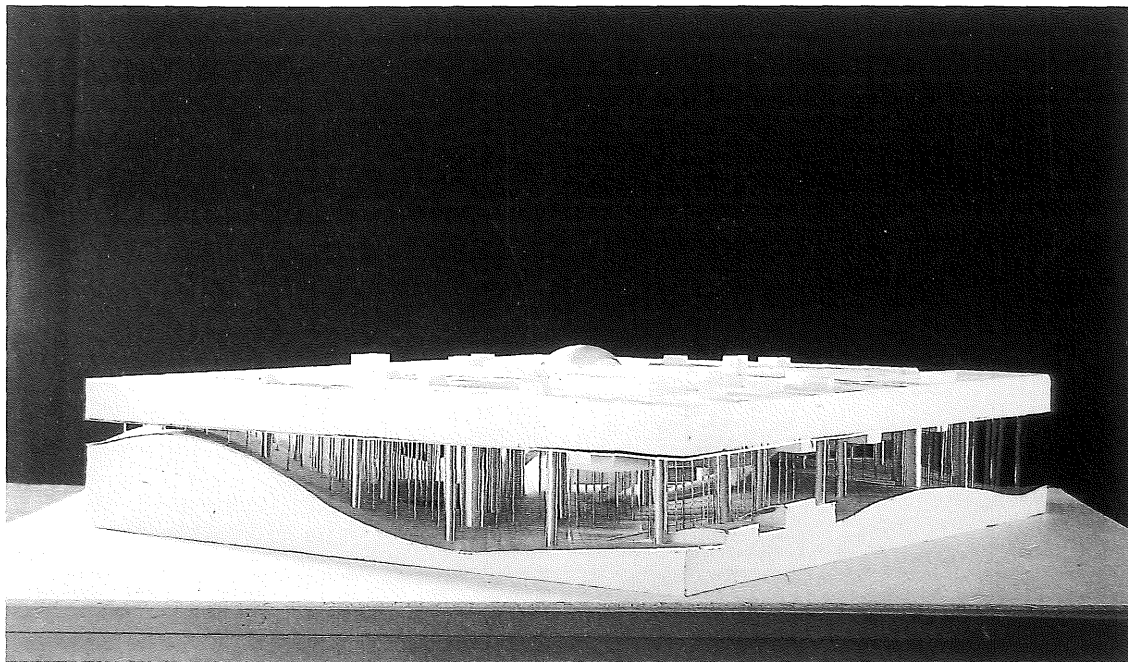
El primero y el último son prismas puros, de proporciones equívocamente cúbicas. En ellos, tanto la geometría del contenedor como algunos elementos constructivos configuran el orden, tan precisado como desmentido por el programa, que se hace tan sistemático o indefinido como singular. A los dos les conviene la intención de Koolhaas de practicar una «*neutralidad relativa*»; esto es, arquitecturas «*no pretenciosas, inteligentes, relativamente elegantes, relativamente neutras*», así como la pretensión de preocuparse no tanto de la tecnología como de la sublimación de materiales ordinarios.



Estación marítima de Zeebrugge
(Bélgica, 1989), de R. Koolhaas



Centro de Arte y Tecnología de los Medios (Karlsruhe, Alemania, 1989),
de R. Koolhaas



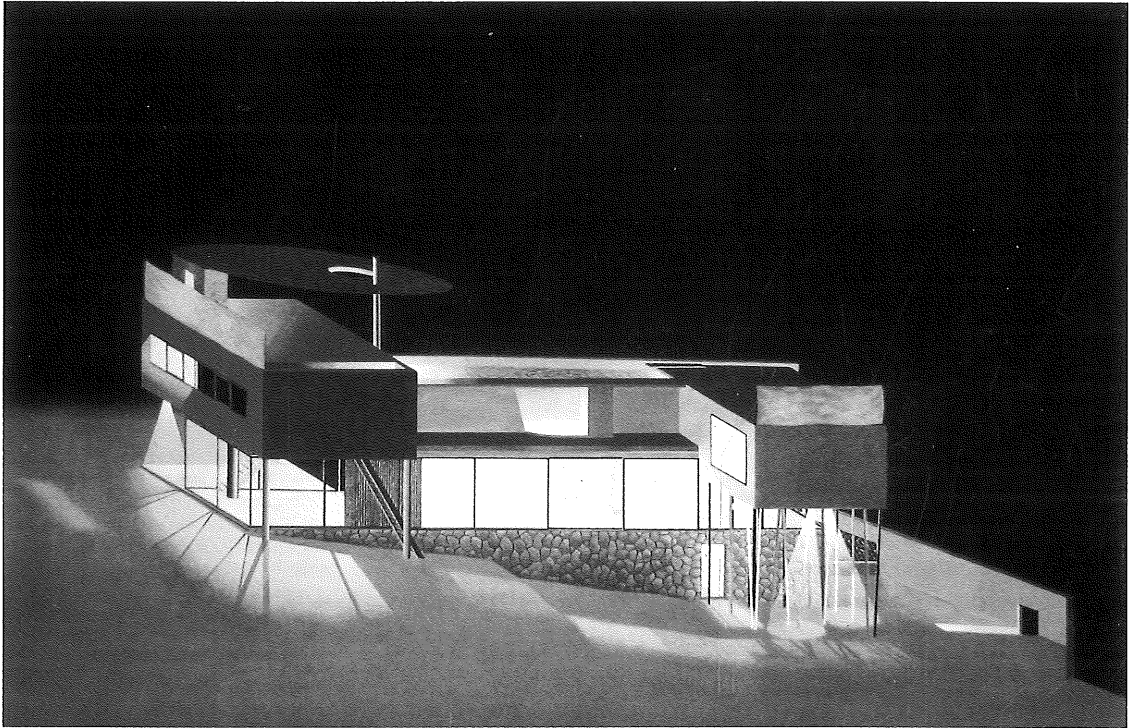
Hotel y palacio de congresos en Agadir (Marruecos, 1990), de R. Koolhaas

La estación marítima es más original y más formalista, enlazándose en su libertad con el *palacio de exposiciones y congresos de Lille* (1988-1991). La estación es un volumen de planta circular, troncocónica de generatriz ligeramente curva en su inicio y que configura una forma continua al rematarse mediante una esfera achatada. El atrevimiento volumétrico, insólito, se combina con una ocupación interna en la que el caos y lo sistemático se compatibilizan al tiempo que se oponen al apriorístico volumen, que aparece al exterior tan unitario en su forma como discontinuo en su tratamiento y aspecto.

Tanto en el proyecto del *palacio de congresos de Lille* como en el del *hotel y palacio de congresos en Agadir* (Marruecos, 1990) se utilizó una idea de inspiración corbuseriana a la que también se había recurrido para el *Instituto Holandés de Arquitectura*: la existencia de una singular y dilatada cubierta —triangular mixtilínea en Rotterdam, elíptica en Lille, cuadrada en Agadir— soportada por una retícula de pilares cilíndricos que alojan los vestíbulos y que forman el sistema que los accidentes del programa han de transgredir.

En el proyecto de Agadir, la absoluta cuadratura de la planta, su continuidad como sala hipóstila y la rectangularidad de la elevación, entran en fuertísimo contrapunto con la condición ondulada del suelo —trasunto de las dunas del desierto— y del techo interior y con la complejidad de la cubierta y de la organización general, sublimando y exagerando la manera corbuseriana de oposición entre el volumen neto y una complejidad interna que estaba presente tanto en la *villa Savoye* como en el *Parlamento de Chandigarh*.

La mayor parte de las obras realizadas por Koolhaas no son tan complejas, permaneciendo frecuentemente en la práctica de la continuidad racionalista, aunque siempre con matices tan personales como interesantes. Puede servir como paradigma la primera gran obra del OMA en Holanda, el barrio IJ-Plein, en Amsterdam-Norte (1980-1989), que sigue una sistemática urbana a la manera de Oud y de un seguimiento racionalista sin fisuras. Pueden citarse asimismo las dos viviendas con patio en Rotterdam (1984-1988), el *Centro de Arte Kunsthal* (1987-1992), algo más complejo y de anecdóticas



Villa Dall'Ava (Saint Cloud, París, 1985-1991), de R. Koolhaas

dislocaciones y oblicuidades, pero sin salirse tampoco del gran tronco al que aludimos. Más original es la *villa Dall'Ava*, vivienda unifamiliar en Saint Cloud, París (1985-1991).

Su realización más distinta en el campo de la vivienda fue el conjunto residencial *Nexus World*, en Fukuoka (Japón, 1991), cuya atractiva complejidad no permite asimilarla a las restantes.

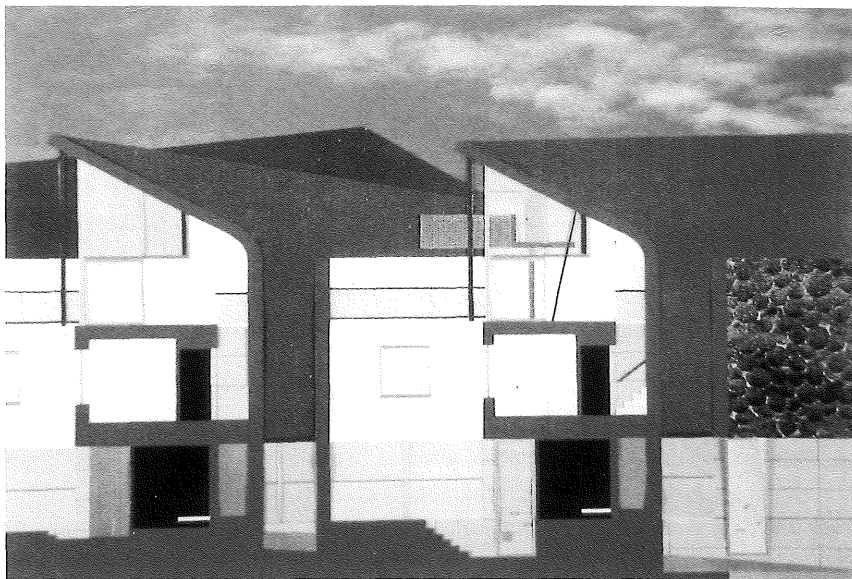
Interesado en unir la teoría a la práctica, y en pos de la continuidad con la revolución moderna, Rem Koolhaas se propuso revitalizar ésta mediante la compatibilización de la tradición artística e intelectual de la vanguardia europea con la intensa densidad de la metrópoli norteamericana.

A la postre, se produjo como un vanguardista ecléctico, diverso y algo errático en medio de su inmensa herencia, y tuvo que comprobar cómo la arquitectura concreta es necesariamente más limitada que la teoría e, incluso, que las propias ideas. El manhattanismo no pasó de ser un sueño casi pictórico, que adquirió más importancia como reconocimiento crítico de la atractiva y cualificada realidad histórica de los años veinte y treinta en la metrópoli norteamericana que como una cuestión verdaderamente operativa. Se le debe, no obstante, ese reconocimiento, así como la calidad de sus obras concretas.

Frente a la continuidad del discurso moderno y de su sentido progresivo, es interesante resaltar dos aspectos que lo enriquecieron y que lo enlazan, no obstante tantas diferencias, con la cultura de la recuperación de la disciplina. Uno de ellos es el repetido manhattanismo como culto a la ciudad, lugar de arquitecturas relacionadas en formación de una obra de arte colectiva y superior, «ciudad análoga». Otro, más matizado, es el de la atención a la dialéctica entre orden y desorden, que de la ciudad supo trasladar a la arquitectura, y que toma su más operativa e interesante expresión en la contraposición entre programa concreto e «inestabilidad programática». La «indiferencia funcional», que otros decían.

La figura de Koolhaas alcanza con todo ello una atractiva y densa personalidad. Su carrera es excepcionalmente prometedora: la brillantez de la que hace gala saltará sin duda los límites del siglo que tratamos para trasladar al nuevo sus ideales.

Viviendas Nexus World
(Fukuoka, Japón, 1991),
detalle, de R. Koolhaas



8. 4. CONTINUIDAD Y DESARROLLO MODERNO EN NORTEAMÉRICA. STEVEN HOLL.—El pensamiento y la obra de **Steven Holl** (Bremerton, Washington, 1947) constituye uno de los interesantes ejemplos de la arquitectura norteamericana de la generación del fin de siglo. Sin que pretenda resumirse con él una cultura tan rica y diversificada, puede tenerse como una personalidad significativa para completar la visión de dicha cultura ofrecida por anteriores capítulos.

El eclecticismo de Holl resulta especialmente expresivo de su generación y momento. Alumno de Hermann Pundt en Seattle, conoció de él la arquitectura de Schinkel, de Sullivan y de Wright. Educado en Washington en la claridad y la simplicidad de la arquitectura moderna, el libro de Venturi le dejó algo escéptico. Muy viajero, continuó estudios en Roma, y en la Architectural Association de Londres, donde conoció a Zaha Hadid y a Rem Koolhaas. Recorrió Europa conociendo la arquitectura moderna y vivió luego en Manhattan.

En el libro *Anchoring* —«Anclaje», sobre sus proyectos de 1975 a 1991— enuncia sus puntos de vista, estableciendo una teoría que trata de explicar su obra, pero que tiene también un alcance más general.

La primera premisa es la de la importancia del lugar: el edificio está «limitado» por él, y debe así trascender sus requerimientos físicos y funcionales para fundirse con su propia situación, dándole a ésta un significado, explicándola. Pero no como réplica simplista de su contexto, sino estableciendo un vínculo poético, una idea que los una; revelando una característica del lugar que no tiene por qué confirmar su apariencia.

La expresión de la arquitectura está así, para Holl, directamente relacionada con la idea que surge del lugar. Pero esto no supone una tendencia, o una decisión única, pues el vínculo que propone entre la arquitectura y su emplazamiento puede encontrarse por varias vías: «las ideas en torno al sitio son las estructuras de la invención».

Defiende, pues, una pluralidad de interpretaciones del lugar —tanto para sí como para los demás—, pero también una validez más universal de cada acción: «existe un ideal en lo específico, un absoluto en lo relativo».

Para explicar mejor su lectura de la potencialidad arquitectónica del emplazamiento citó el *Instituto Biológico Salk* en La Jolla, California, de Louis I. Kahn, en el que observa una sutil relación entre el patio, con un delgado hilo de agua que lo atraviesa, y la visión continua del océano, matizados ambos mediante los reflejos del sol. Las otras citas son más claras. Una de ellas es la de la

biblioteca realizada por Aalto en el Mount Angel Benedictine College y la otra la de la casa de Curzio Malaparte en la isla de Capri, de Adalberto Libera. En ambas encontramos algo semejante: la libre interpretación del lugar genera ideas que no se contienen en él, que lo transforman, dándole una configuración que lo completa y lo explica. Arquitectura y naturaleza se enlazan explotando aquélla la potencialidad de ésta.

La biblioteca en abanico de Aalto aprovecha la gran caída del terreno para apoyarse en él y abrirse hacia el vacío, desarrollando su configuración de giro deformado para disponer una altura muy pequeña del edificio nuevo frente a los antiguos, respetando su presencia, y para hacer que su espacio interior pueda tener una gran profundidad y espectacularidad. La fuerte relación que con el lugar se establece no impide la invención; el desarrollo de una idea que cambia el sitio de acuerdo con una mejor relevancia de sus propias condiciones. La casa Malaparte de Libera quizá sea el ejemplo más evidente: la disposición en el cenit de una roca de una forma geométrica que surge y se enlaza con ella y la desmiente al establecer frente al mar una curiosa plataforma que refleja el sol.

La segunda premisa o argumentación es la de las relaciones entre lo que llama «idea y fenómeno», o concepto y forma concreta, relativamente comparables a lo que Kahn llamaba «forma y diseño». Para Holl debe existir un vínculo orgánico, entre concepto y forma, pues la arquitectura queda definida por la dialéctica que se establece entre la idea y el fenómeno real, material.

La idea constituye la percepción «externa», intelectual, y el fenómeno la base de la percepción «interna», sensorial. El campo espacial concreto se entiende como el lugar en que un ilimitado número de perspectivas y puntos de vista se producen, animados por «la luz y la sombra; la opacidad, la transparencia y la condición traslúcida; la reflexión y la refracción». En la construcción material de la arquitectura se unifican los conceptos y las sensaciones, lo objetivo y lo subjetivo. «La unidad del intelecto y del sentimiento.»

Holl definió además lo que llamó los «proto-elementos» de la arquitectura, bases de un lenguaje abierto que ha de partir de la prioridad debida al lugar y del auxilio en la cultura arquitectónica moderna e histórica. Contando con el apoyo en el corpus geométrico, define sus proto-elementos como las líneas, los planos y los volúmenes, aunque da a todos ellos un sentido complejo, en parte metafórico, e inspirado en la naturaleza. Líneas: ramas, ondas en la arena, telas de araña..., y así, el recuerdo del gótico inglés, o del Crystal Palace de Paxton. Los planos le remiten a Egipto, Terragni o Rietveld. Los volúmenes —conchas, troncos de árbol, elementos cristalográficos...—, al romano y al románico.

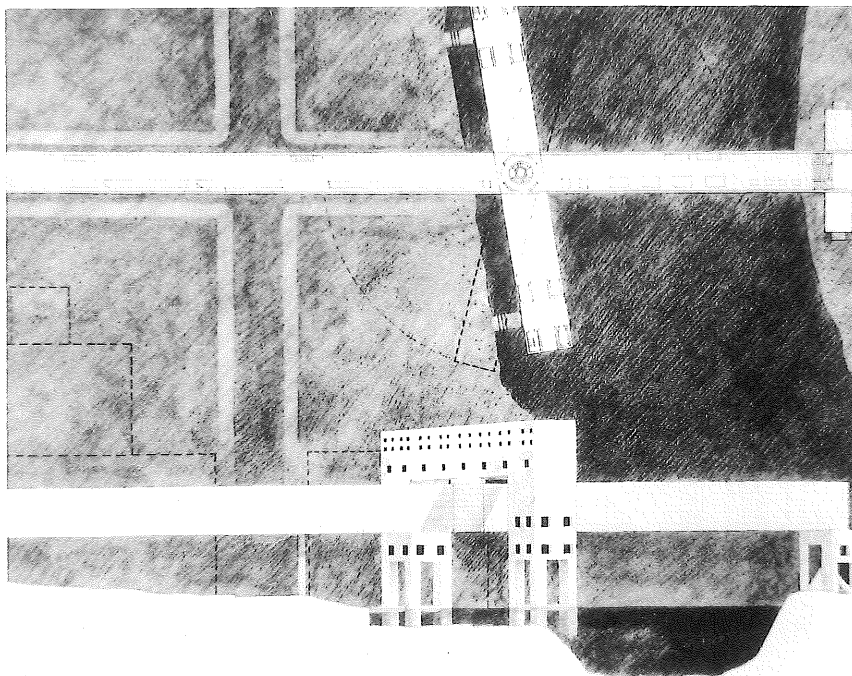
Una interpretación de las esencias formales de la historia en la que se traslucen matices orgánicos.

Por último Holl trata de huir de la alternativa entre practicar un eclecticismo pluralista que conduce necesariamente a una arquitectura empírica y la de profesar una teoría que excluye a las demás, defendiendo la idea frente a la ideología. Y entendiendo a esta última como una teoría de la arquitectura que sigue un sistema de pensamiento que genera una serie de ideas fijas.

Intenta conseguirlo a través de establecer que el tiempo histórico, la cultura arquitectónica, las circunstancias del programa y el lugar constituyen factores específicos, y de que los conceptos ligados a ellos pueden ser desarrollados independientemente de otros conceptos «universales» o de cualquier ideología concreta. Así, y para Holl, una arquitectura basada en un concepto «limitado» —referido a lo que a la arquitectura limita: lugar, programa...— puede desarrollarse de una forma diversificada y conseguir la calidad singular de una situación específica. Pues los instrumentos abstractos de composición arquitectónica no invalidan los conceptos «limitados», siendo sus auxiliares.

El pensamiento de Steven Holl, expresado en *Anchoring*, sintetiza la tradición moderna y, muy concretamente, la de su propia época y generación. La ligadura con el lugar reúne la influencia de Wright —que le alcanza también en los matices orgánicos ya referidos— con la de la recuperación de la disciplina de la época de influencia de Venturi y de Rossi, aunque del primero disienta, más o menos frontalmente, y al segundo no lo nombre.

Gimnasio-puente en South Bronx (Nueva York, 1977),
de S. Holl

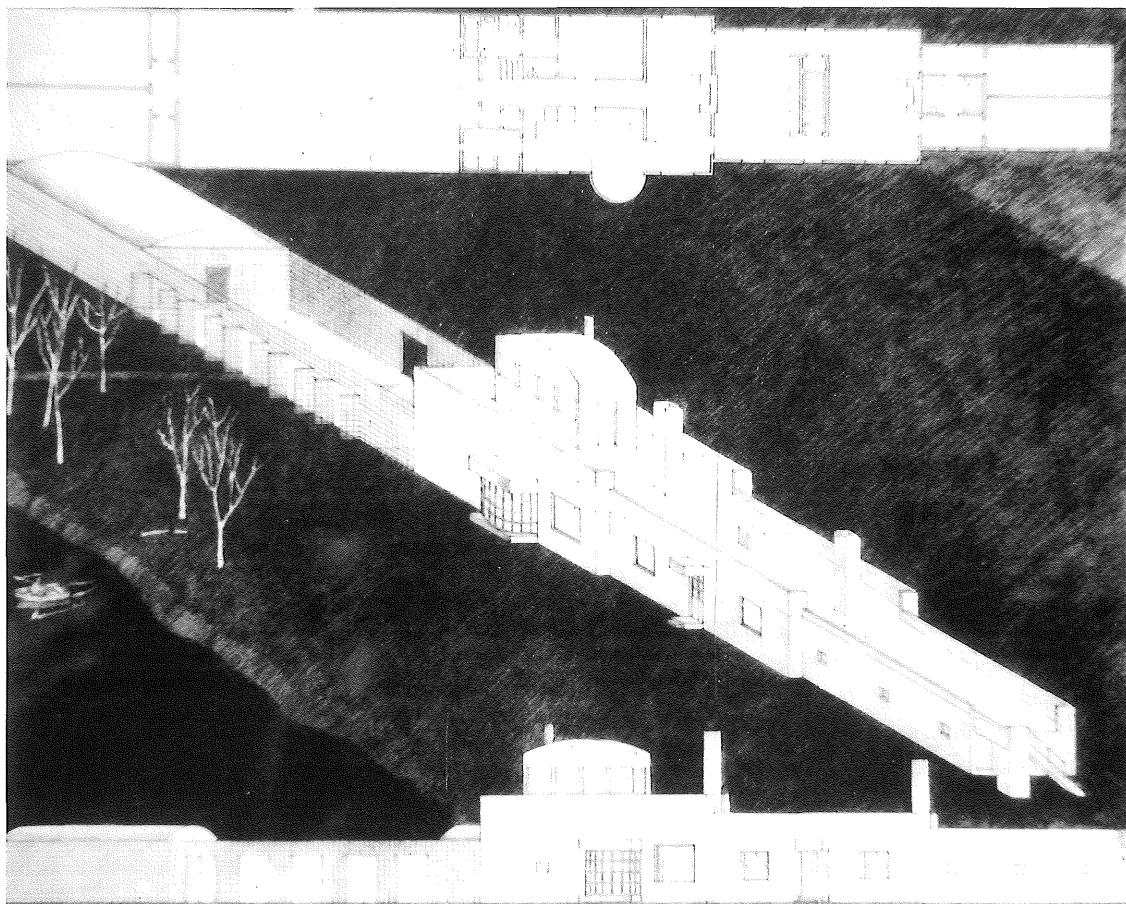


El entender la historia de la arquitectura como una tradición continua, haciendo referencias a la Antigüedad, a la Edad Media y a toda clase de arquitectos modernos —Terragni, Libera, Aalto, Kahn...— le sigue situando en una posición de revisionismo disciplinar que quiere hacerse compatible con su declaración de «moderno» y sus citas al progreso y a la invención. La relativa creencia en determinadas esencias o principios de la arquitectura refuerza aún más dicha posición, y la compatibiliza de nuevo con un elementarismo abstracto —líneas, planos, volúmenes— que lo enlaza con el mundo figurativo de las vanguardias, si bien sus ejemplos concretos referentes a dichos principios geométricos son más complejos —ramas, telas de araña, conchas, alas...—, lo que le hace así adoptar una visión más contemporánea y, con ella, una huida de las convenciones modernas.

Tanto la definición de la arquitectura en cuanto dialéctica entre la «idea» y el «fenómeno concreto» como la búsqueda de una tercera vía entre el pluralismo empírico y las posiciones de tendencia —las «ideologías»— refuerzan el deseo de un ponderado eclecticismo, todavía enfatizado por la atadura de las ideas a sus límites naturales: el lugar, el programa y sus circunstancias... Esto es, la arquitectura depende de la ocasión concreta y en ella encuentra su condición específica.

Holl aparece así, en su modo de pensar, como un arquitecto que busca sintetizar la cultura de su época, y acaso sea el más representativo de su generación en este sentido.

Si examinamos la obra de Holl en sus primeros años, nos encontraremos con una arquitectura a la manera de Aldo Róssi y de su escuela, lo que confirma la cercanía detectada en la lectura de su teoría, pero apreciable en la obra con más intensidad. Ello puede observarse en el exaltado proyecto de *gimnasio-puente en South Bronx* (Nueva York, 1977), cuya utópica pero clara relación con el sitio se relaciona también con las teorías y experiencias neoyorquinas de Koolhaas y del grupo de Nueva York de la época del *manhattanismo*. El rossianismo vuelve a estar presente en el *proyecto de la Metz House* en Staten Island (Nueva York, 1980), y en otros casos. El producto más personal de esta primera época es el proyecto de la *casa-telescopio en Still Pond* (Maryland, 1978), que expresa mediante este operativo símil la idea de desplegar la casa en la llanura en la que se asienta, ofreciendo el frente más dilatado posible ante la orilla de la bahía.



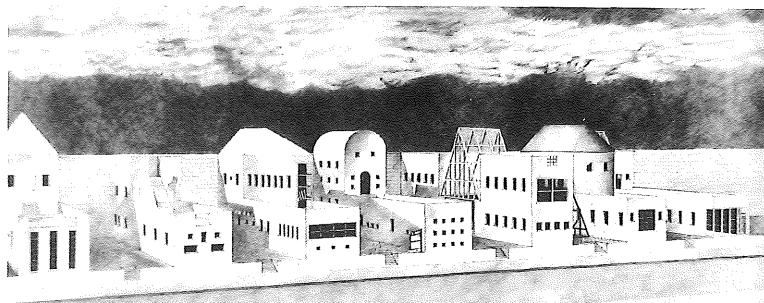
Casa-telescopio en Still Pond (Maryland, 1978), de S. Holl

El manejo de un vocabulario seco y desnudo, de formas elementales, se pone al servicio de un mensaje que parece atento a conseguir y revelar la fuerza de la idea que ha surgido de la relación que con el lugar puede establecerse, preocupación que es más intensa que en Rossi, y cuyo elenco formal se utiliza así como un instrumento, muy coherente, por otro lado, con la educación en la sinceridad y la claridad y en el antiventurianismo confesados por el propio Holl.

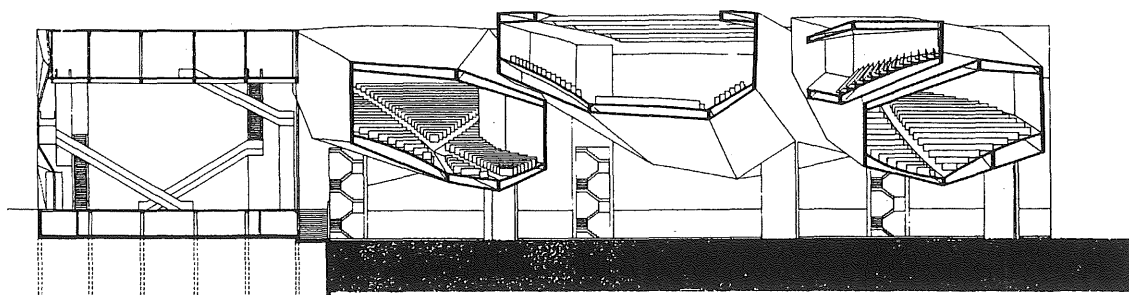
Otro proyecto especialmente atractivo, y más complejo, es el de las *casas para artesanos autónomos* (también en Staten Island, 1980-1984). Una bancada de terreno sobre la costa, más baja que la calle, resuelve el desnivel mediante un gran muro en el que se apoyan, paralelas, siete casas rectangulares y alargadas, separadas por patios. El esquema planimétrico no puede ser más simple, esencial, manifestando con fuerza la idea. El lenguaje sigue estando formado por geometrías puras y por un vocabulario elemental, pero cada casa, siempre constituida por una planta baja completa y otra alta de menor ocupación, manifiesta su propia individualidad de modo absoluto.

Pues la idea planimétrica que surge del sitio se completa con el programa y con su significado. El elenco de casas parece representar las muy diversas posibilidades del tipo, al tiempo que la capacidad de un lenguaje simple para desvelar el «carácter»: cada casa exhibe una figuratividad casi literaria, que «habla» de su habitante, de la distinta condición de artesano que posee. Citas de la historia de la arquitectura y símbolos figurativos completan el papel de la geometría y de los elementos para obtener el efecto narrativo que se ha buscado.

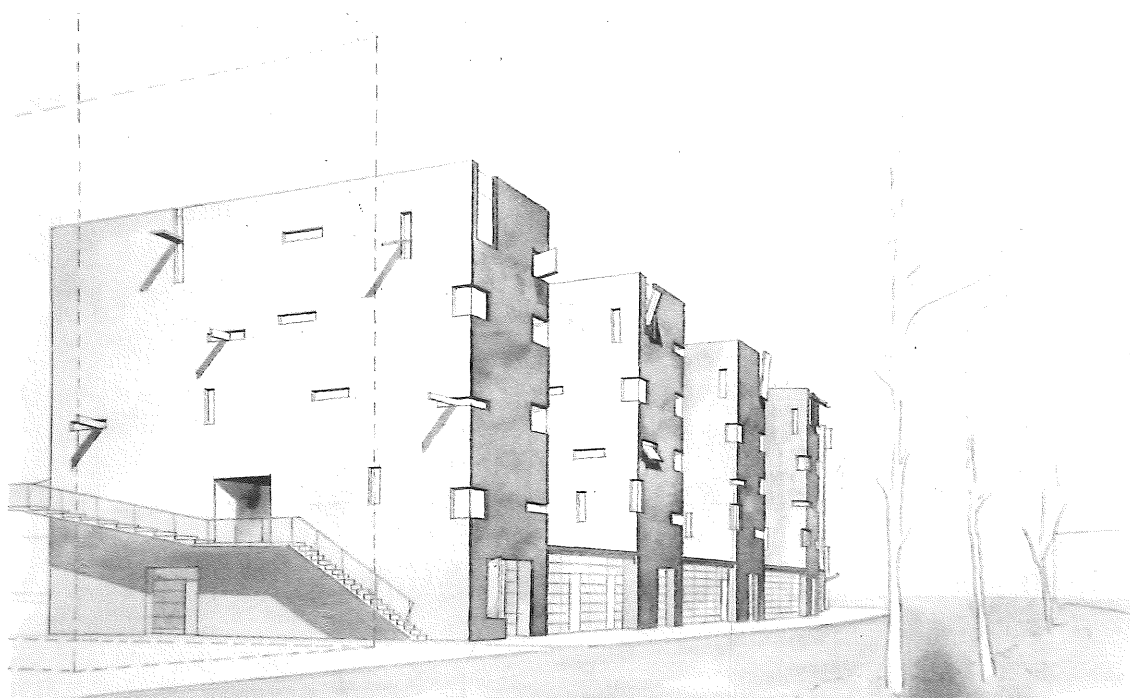
Casas para artesanos autónomos
(Staten Island, 1980-1984), de S. Holl



Sin haber conseguido realizar hasta estos años otra cosa que locales, Holl logró construir la *Berkowitz House* en Martha's Vineyard (Massachusetts, 1984) y la *Hybrid Building* (Seaside, Florida, 1985-1988). Su prestigio en los ambientes arquitectónicos de vanguardia le llevó, no obstante, a realizar el proyecto Porta Vittoria para Milán por encargo de la XVII Trienal (1986), que puede describirse como próximo al manhattanismo de Koolhaas. Con el concurso de la *Biblioteca de Berlín* (1988),



Proyecto del concurso para el palacio del cine en el Lido de Venecia, de S. Holl



Viviendas en Fukuoka (Japón, 1989-1991), de S. Holl

el proyecto de la sección de arquitectura y paisaje de la Universidad de Minnesota (Minneapolis, 1988) y el del concurso por invitación para el *palacio del cine en el Lido* de Venecia se introdujo en temas mucho más complejos. Con todos ellos enriqueció el vocabulario esquemático y esencialista en que empezó trabajando, destacando los dos últimos por el encuentro entre dos mundos formales completamente opuestos, especialmente violento en el último, en el que la relación con el lugar veneciano y con el significado del cine generó una arquitectura de complejo corte, con influencias de la manera del más duro Hans Scharoun y del constructivismo ruso.

La obra realizada más importante de Holl ha sido un grupo de *viviendas en Fukuoka* (Japón, 1989-1991), construida por invitación de Arata Isozaki, director de un amplio proyecto en el que se integraron asimismo viviendas de Rem Koolhaas, Mark Mack, Osamu Ishiyama, Christian de Portzamparc y Óscar Tusquets. El edificio de Holl alcanzó una refinada versión racionalista, que da prueba de su madurez, y cuya disposición urbana y tipológica entendidas como la «idea» o «concepto limitado» que siempre persigue han podido entrar en eficaz dialéctica con el «fenómeno» real, lleno de sutilezas funcionales, espaciales y figurativas.

* * *

Con su incipiente obra, Steven Holl confirma la condición sintética de la cultura arquitectónica de su tiempo como instrumento operativo, asumiendo la diversísima herencia de la modernidad como un imprescindible *corpus*. El camino del siglo XXI está para él abierto.

8. 5. OTROS MODOS CONTINUISTAS Y NEOMODERNOS.—Referida la relevante y ya consagrada obra de Jean Nouvel, que rescató la postración de la arquitectura francesa y practicó un continuismo moderno directamente emparentado con la escuela británica de la alta tecnología, el pen-

samiento y la obra de Rem Koolhaas ha completado una importante muestra de la generación que alcanza su madurez al final del siglo. Todavía la atención a Steven Holl, con una gran preocupación teórica, perfila mejor el panorama ideático de los últimos años.

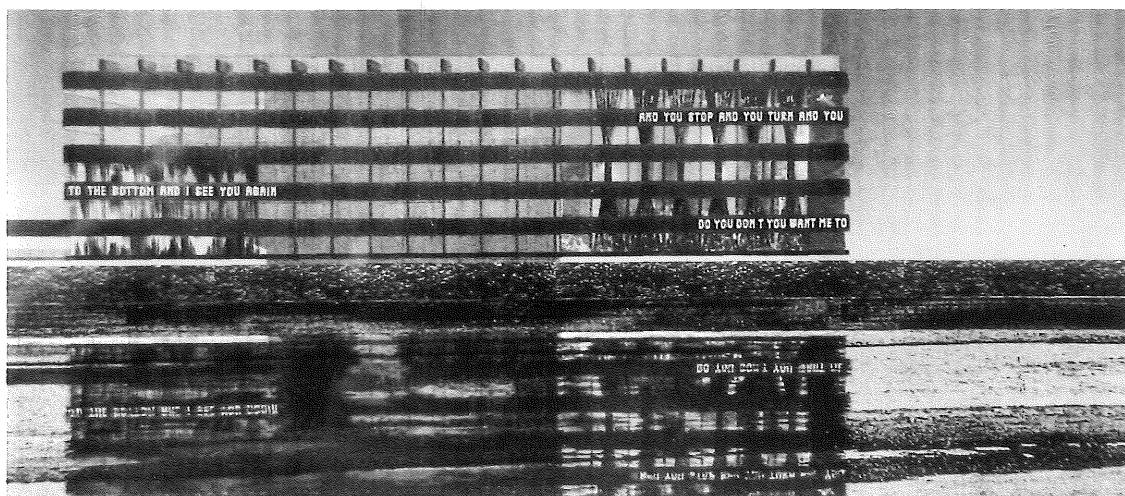
La tentación de continuar es fuerte, pues la arquitectura contemporánea es de una notable riqueza. Deberán bastar, no obstante, algunas citas finales.

La primera es la de los arquitectos suizos **Jacques Herzog y Pierre de Meuron** (ambos nacidos en Basilea, 1950), que se han consagrado como uno de los grupos más atractivos y originales de la continuidad racionalista. Estudiaron en el politécnico de Zurich, donde se titularon en 1975, y fueron alumnos de Aldo Rossi y de Dolf Schnebli.

No obstante el seguimiento indicado, su arquitectura ha sido bastante diversificada cuando ha tratado lo residencial, practicando maneras en la vivienda unifamiliar que, fuera por los materiales o por el carácter, pueden considerarse neotradicionales. Algunos edificios de vivienda colectiva dieron la medida de su habilidad en el manejo del vocabulario racional como un lenguaje urbano, como es el caso del edificio de *apartamentos Schwitter* (Basilea, 1985-1988), que mezcla en sus enfáticas fachadas matices perretianos, expresionistas y a la manera de Terragni; o demostraron una especial sensibilidad y destreza para trabajar con la madera y llevar a la arquitectura la precisión del mueble, en el caso de los *apartamentos Hebelstrasse* (Basilea, 1984-1988), que parecen especialmente influidos en su atractivo elementarismo por el magisterio rossiano, si bien afectados por el refinado acento de sus autores.

Aunque han sido otros usos diferentes del residencial los que han caracterizado su obra con más fuerza al destacarla como altamente especializada en el sofisticado diseño de las superficies de volúmenes paralelepípedicos, de «cajas» simples y pregnantes, autónomas, que se expresan sobre todo a través de su «piel», de su fachada. Edificios muy diferentes —la nave de la *fábrica Ricola en Laufen* (1986-1991), la *galería de arte Goetz* en Munich (1989-1992), el *centro de señalización Auf dem Wolf* en Basilea (1988-1995)— pusieron su acento en definir su cartesiana forma mediante unas superficies abstractas y mudas, exquisitas y técnicas, llevando hacia ellas su máximo esfuerzo.

Encerrar también en un paralelepípedo usos menos esquemáticos que los de los ejemplos dichos y cuyo espacio interior es muy relevante fue asimismo un empeño de Herzog y de De Meuron, como queda probado en el proyecto de la iglesia ortodoxa en Zurich (1989), una caja cristalina que transparenta otras cajas opacas, y en los proyectos de *centro cultural de Blois* (Francia, 1991) y de dos



Centro cultural de Blois (Francia, 1991), de J. Herzog y P. de Meuron

bibliotecas para el campus universitario de Jussieu en París (1993), edificio contiguo al centro islámico de Jean Nouvel.

En el primero se actuó a la manera de Mies van der Rohe, encerrando un gran teatro en un paralelepípedo de cristal. En ambos casos, los edificios, de fachadas listadas con «fenêtres en longueur» prometen una condición parlante mediante letreros e imágenes.

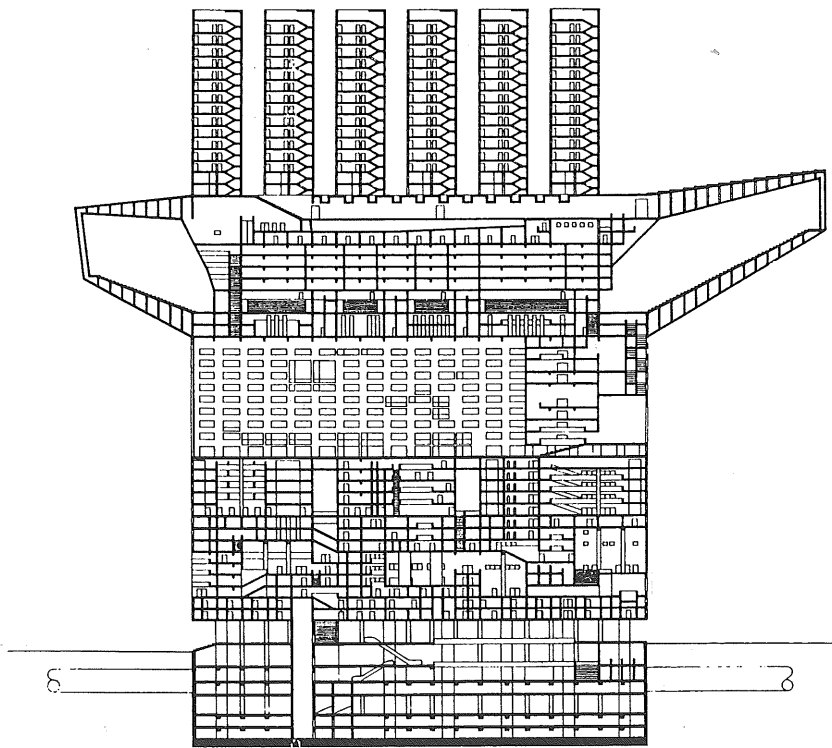
Una continuidad racionalista no siempre pura y en la que se recogen diversos matices, sitúa a Herzog y De Meuron en el acatamiento de la tradición moderna, como corresponde en definitiva a la de su propio país y a uno de los más importantes «espíritus de su época».

* * *

La arquitectura norteamericana de los rascacielos y de los grandes «buildings» practicó desde la época de Chicago el edificio moderno y compacto, masivo, que puede encerrar toda clase de usos, y que se manifiesta así como un gran «contenedor» de cosas diversas. Es lo que los arquitectos españoles Iñaki Ábalos y Juan Herreros han llamado «híbridos».

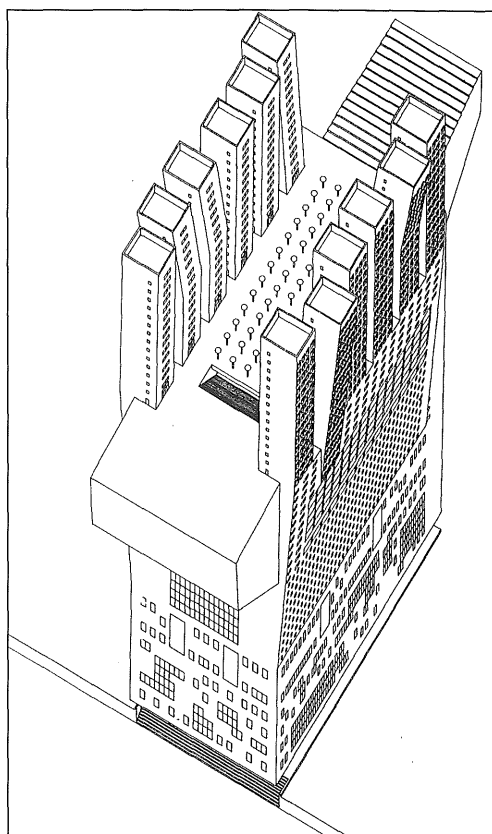
Rem Koolhaas, el arquitecto inventor del *manhattanismo* y admirador del Rockefeller, practicó el proyecto de estos grandes y mixtos edificios en ocasiones tan distintas como la del *Ayuntamiento de La Haya* y la de la *Biblioteca de Francia*.

Es una actitud que recorre el siglo xx, pero que empieza a ser más apreciada y relevante en su final, cuando se ha tendido a desconfiar más de la claridad y unicidad de usos y de la articulación de las formas a ellos unidas, y se ha empezado a valorar como un método, o como una necesidad, una acumulación metropolitana de usos en un solo volumen, ambicione éste la unidad y pureza de formas o la expresividad y complejidad de las mismas. El método ha salido así de las exclusivas manos del profesionalismo norteamericano para pasar a las de las vanguardias, como vimos ya en

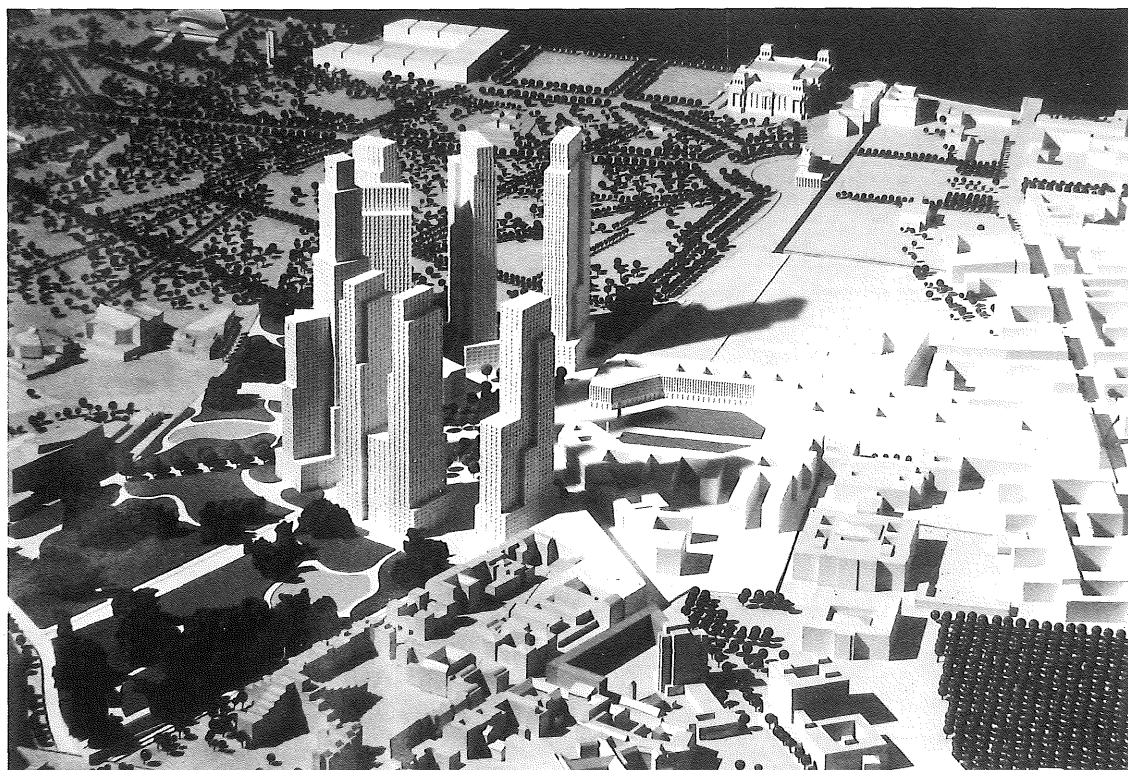


Proyecto para la ciudad tecnológica de Atlampole (Nantes, Francia, 1988), de H. Kollhoff

Proyecto para la ciudad tecnológica de Atlampole
(Nantes, Francia, 1988), de H. Kollhoff



Proyecto de reurbanización de la Postdamer Platz
(Berlín, 1992), de H. Kollhoff



Koolhaas, cuya reivindicación de Harrison tenía en gran modo este sentido. Supone igualmente una reivindicación de Le Corbusier, sus intentos de ciudad completa en las unidades de habitación y su interés en el trasatlántico, «híbrido» por excelencia.

Y ello nos introduce también en la obra del alemán **Hans Kollhoff**, último de los que se citarán, y en su expresivo trabajo para el proyecto de *Atlampole* (Nantes, 1988). Los usos que debían corresponder al desarrollo completo de la superficie de un territorio se han concentrado en un inmenso artefacto de enorme escala, con un nuevo suelo a gran altura, flanqueado por torres. La idea corbuseriana de la unité-trasatlántico crece y se trasmuta hasta superar el portaaviones.

Con un carácter menos utópico Kollhoff intervino en uno de los concursos para la *reurbanización de la Postdamer Platz* en el Berlín unificado (1992) y lo hizo a la manera norteamericana de grandes rascacielos escalonados, en alguno de los que se alude directamente al *RCA Building del Rockefeller Center*.

Entre utopías y realidades, el final del siglo xx se mira en su propia tradición.